الشعر والشعراء

جماليات القصيدة المعاصرة



جماليات القصيدة المعاصرة

الدكتور طه وادي

أستاذ الأدب والنقد الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

إشراف الدكتور محمد عبد المطلب

الأستاذ بكلية الآداب – جامعة عين شمس

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٢٥٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ٢٠٠٠

رقم الإيداع ٢٠٠٠/١٤٢٢٠

الترقيم الدولي ٢- ٠٥٠٦- ١٦ - ٩٧٧ ISBN

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

القضيةُ الحقيقيةُ في أدبنا المعاصِر :

قضيةُ شِعرٍ لا شَكْل

ونحنُ مع كُلّ شعرٍ

يمتلك أدواتِ الفن

ويستشرفُ آمالَ الإنسان العربيّ .

طه وادي

مقدمة

إشكالية الشِّعر المعاصِر

يشهدُ شِعْرنا العربي اليوم تداخلاتٍ وتعارُضاتٍ شتَّى ، حيث نجد شعراء يمثِّلون مدارس الشعر الحديث كلَّها: الإحياء أو البعث ، والتجديد الرومانسي ،والواقعي المعاصِر . وهذا يعكس - بالضَّرورة - سِمات خاصة لبِنْية المجتَمع العربي على المستوى الحضاري والاجتماعي والاقتصادي والسِّياسي والفِكْري . نتيجة لذلك لم يكن من الغريب أن يمثِّل الشِّعر - فن العربية الأول - صدًى واسعًا لكل هذه التناقضات الحادة .

وقد درسنا فى هذا الكتاب - بناء على ذلك - شعراء يمثِّلون معظم المدارس والاتجاهات الشعرية ، مؤكِّدين في النهاية أن تيار (المعاصرة) أنسب هذه الاتجاهات وأقدرها على التعبير عن أحلام الإنسان العربيِّ إزاء قضية الأصالة والمعاصَرَة فى الفن ، وآماله نحو الحرية والوحدة في الواقع .

وقد آثرنا أن نسمّي ذلك الشعر الجديد / الواقعي « الشعر المعاصِر » ، إذ إن هناك عدة تسميات أو مُصطلَحات ، تُطلق عليه ، وهي :

شِعْر التفعيلة : يميل الشِّعر الجديد إلى استخدام (تفعيلة) أحد الأوزان العَروضية الصافية ، وهي :

الكامل - الرمَل - الوافر - الهزَج - الرجَز - المتقارب - المتدارك ؛ لأن هذه الأوزان : واحدة التفعيلة ، تتيح للشاعر حرّية كبيرة في تشكيل السَّطر الشّعري - وليس البيت - والتوقُّف عندما يرى ذلك ضرورة فنية .

الشِّعر الحرّ : أطلق أعداء الشعر الجديد هذه التسمية عليه ؛ ليشيروا إلى أنه شعر (متحرِّر) من قواعد العروض : وزنًا وقافية . ومع مُضيّ السنين صارت هذه التسمية من أشيَع المصطَلَحات ، ولم يعد أحد من الباحثين يقصد بها الإساءة من قريب أو بعيد إلى هذا الشعر الجديد (شكلاً) على تاريخ الشِّعر العربيّ .

الشِّعر الواقعيّ : ظهر هذا النَّسق الجديد من الشعر في ظِلّ المدرسة (الواقعية) في الأدب ، ملتزمًا بتصوير قضايا المجتمع الساخِنة اجتماعيا وسياسيًا بعد أن عجزت « الرومانسية » عن مُواكبة الأزمات الحادة ، التي مرَّ بها المجتَمَع العربي مع منتَصَف القرن العشرين . . حتى اليوم .

الشعر المعاصر : المعاصَرة تاريخيا - تستوعب كل ما ظهر خلال جيل واحد . . والجيلِ عمره - في المتوسِّط - ثلث قرن من الزمان تقريبًا ، لكن المعاصَرَة أدبيًا - كمصطَلَح نقدي - تعني أن الشاعر - أو الأديب - يُبدع أدبه بأحدث الأساليب الفنية ، التي توصل إليها العصر .

والعصر ليس مقصودًا به هنا الواقع المحلّي الذي يعيش فيه الأديب فقط ، وإنما عليه أن يُواكِب سِمات التجديد الجمالي ، التي تظهر في الأدب العالمي أيضا ؛ لأن الأدب العربي اليوم يطمح - جادًّا - إلى أن يكون واحدًا من أعضاء جوقة الأدب العالمي . . وأن يعزف في إطار السمفونية العالمية .

وقد آثرنا في عنوان الكتاب أن نصف القصيدة الجديدة بـ « المعاصرة » ، وإن كان هذا لا ينفي أن التسميات الأخرى لها ما يبرِّر وجودها ؛ لذلك فهي لا تخلو من صحة ، ولا تبتعد - كثيرًا - عن الصواب .

* * *

قضية الشكل

ذكرت - منذُ فترة بعيدة - أني (مُنْحاز) إلى حركة الشعر المعاصِر ؛ لأن هذه تَجْرِبة (الجيل) الذي أنتمي إليه وأعيش معه . . و واجب الناقد أن يتبنى كلَّ حركة صحيحة في واقعه ، فما ظنك إذا كانت الحركة متقدِّمةً وملتزمة بمستقبل الإنسان والأدب . كما أن النقد والأدب وجهان لحركة ثقافية واحدة ، يدعّم كل منهما الآخَر . وما زلتُ - حتى الآن - (منحازًا) إلى هذه

الحركة الجديدة المتجدِّدة ، باعتبارها أنسب أشكال التعبير الشِّعري قُدرة على مواكَبَة تطلُّعات الإنسان العربي في الفن والحياة .

لكني رأيت في السنوات الأخيرة أن بعض الشعراء المعاصرين لا يمتلكون أدوات الشعر بشكل جيِّد . وظن البعض أن ثوريةَ المضمون تصلح جوازَ مرور لأيّ كلام يُقال ، ويُسمّى بالتالي شعرًا . كما أن بعضهم يميلون إلى الإلغاز والتعقيد والتصنُّع والعبث غير المفهوم في تشكيل المعنى أو الصورة . أخيرًا وجدت أن بعضهم لم يتخلص كلِّية من أسْر الرؤية الرومانسية والتحْليق في عوالمها العاطفية الحزينة واغترابها غير المبرّر . ومن المنطقي ألا يسيء فردٌ أو مجموعةٌ إلى حركة شاملة ، ظهرتْ أصواتُها شامخة في كل أقطار الأمة . . وقدَّمت الكثير من أجل تثبيت دعائم حركة الشعر المعاصِر ، ومن هذه الأسماء على سبيل المثال :

بدر شاكر السيّاب – نازك الملائكة – عبد الوهاب البيّاتي – حسب الشيخ جعفر – سعدي يوسف – بلند الحيدري (العراق) . صلاح عبد الصبور – أحمد عبد المعطي حجازي – ملك عبد العزيز – محمد مهران السيد – فتحي سعيد – فاروق شوشة – محمد إبراهيم أبو سنة – أمل دنقل– وفاء وجدي – محمد عفيفي مطر (مصر) . محمد الفيتوري – محمد عبد الحيّ (السودان) . نزار قباني – ممدوح عدنان – سليمان العيسى – شوقي بغدادي (سوريا) . علي أحمد سعيد « أدونيس » – محمد علي شمس الدين – شوقي بزيغ (لبنان) . سميح القاسم – محمود درويش – معين بسيسو – سلمى الخضراء الجيوشي – فدْوى طوقان (فلسطين) . محمد عزيزية – عبد العزيز المقالح (اليمن) . محمد بنيس – حسن نجمي (المغرب). المصنف الوهايْبي (تونس) – إبراهيم العُريّض – محمد الفايز – قاسم حداد – علي الشرقاوي – علوي الهاشمي – علي عبد الله خليفة – سعد البواردي – غازي القصيبي – طاهر زمخْشري – محمد الخطراوي – محمد هاشم رشيد (السعودية والخليج) .

وكما حدث أن مال بعض الشُّعراء إلى التعبير عن الرُّؤية الرومانسية من خلال النَّسَق المعاصِر ، وجدنا أن بعض الشعراء الذين يكتبون الشِّعر العمودي يدخلون – بقوة – في رِحاب الفلسفة الواقعية . ومن أولئك الشعراء – على سبيل المثال – الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني ، الذي أصدر ما يزيد عن عشرة دواوين تقريبًا . وهو يكتب بالطريقة العمودية ، لكن شعره – من

حيث الموقف والمضمون وأدوات التشكيل – شديد المعاصَرَة ، ومُلْتزم فكريًا وجماليًا ببعض ما طرأ على الشعر من تطوُّر وتجديد . وهذا جزء من قصيدته « الغزو من الداخل » مِثال على هذه الظاهرة :

فظيعٌ جهلُ ما يجـري ... يَخْفَـى وهـو يَسْتشـري
وهـل تدرين يا « صَنْعـا » ... يُوشِّـي الحاضـرَ المـزْري
غــزاةٌ لا أشاهـدُهـــم ... وأفظعُ منه أن تدري [1]
فقد يأتونَ تبغًا في ... وأفظَعُ منه أنْ تَـدْري
وفي أهدابِ أنثى ، في ... مــن المستَعْمِـرُ السرّي
وفــي سـروالِ أستـاذٍ ... وسـيفُ الغـزوِ فـي صـدري
وفي أقراصِ منْع الحملِ ... سجائــرَ لونُهــا يُغْـرِي
وفــي حــريَّة الغثيـان ... مناديلِ الهــوى القَهْـري
وفي عودِ احتلال الأمسِ ... وتحـتَ عِمامـةِ المُقْـري
وفي قِنِّينـةِ الويسْكِـي ... فــي أنبوبــةِ الحبـر
ويستخفـون فــي جِلـدي ... فــي عبثيّــةِ العُمْـر
وفوقَ وجوههم وجهي ... فــي تشكيلـه العصْـري
غــزاةُ اليـومِ كالطـاعون ... وفــي قــارورةِ العطـر
يحجِّرُ مـولدَ الآتـي ... وينسلّـونَ مــن شَعْـري
فظيعٌ جهل ما يَجْري ... وتحــتَ خيولِهــم ظهـري

والبردوني لا يعادي حركة الشعر المعاصِر ، لكن فَقْد البصَر يجعل الشكل العمودي أنسب إليه وأيسر في لحظة الإبداع .

وهناك غير البردوني مَن يتمسكون بالقالب التقليدي فِطْرةً وتعصُّبًا – رغم قَدْر من التجديد والمعاصرة يميلون إليه . القضية إذن ليست قضية شكل ، وإنما قضية شعر أوْ لا شعر . والشعرُ ما أشعرك في أي قالب يتشكَّل ، ما دام يقدِّم رؤية متقدِّمة ، و يمتلك أدوات قادرة . (الموقف) إذن أكثر حسمًا في تحديد قضية التقليد أو التجديد .

إننا لا ننكر العَلاقة الأكيدة التي تربط الموقف بالأداة ، لكنْ للضرورة أحكام ؛ لذلك **فإننا نجعل الموقف – فى الغالب – هو الفيصَل في تحديد المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها شاعر** ، قد لا تواكب الرؤية في شعره بعض سِمات الشكل وضرورات المعاصَرَة .

* * *

الكتاب .. وقضية المعاصَرَة

هذا الكتاب – جماليات القصيدة المعاصِرة – أثير لديّ ، وعزيز عندي ؛ ذلك أنه يذكِّرني كثيرًا بهوايتي الأدبية في مجال (القصة والرواية) ، فقد شغلت بقضية الكتاب منذ أكثر من عشرين عامًا ، وبدأت أكتب فيه فصولاً ، نشرت كلها تقريبًا في المجلات المصرية والعربية . والقضية التي أحاول سبْر غَوْرها وتحليل ظواهرها ، هي **قضية الشعر المعاصِر في شتى أقطار الوطن العربي الكبير** : سواء من حيث الموقف الفِكْري والتشكيل الجمالي ، أو من حيث عَلاقة الشاعر بالواقع المعاصر والتراث القديم في آن واحد ، وما المنهج الجديد الذي يمكن أن ندرس به ذلك الشعر ، الذي قد يُوغل – أحيانًا – في المغامَرَة الإبداعية إلى درجة التعقيد والتَّجريب ، خاصة وقد أتى بعد جيل الرواد جيلٌ جديد شاب ، قدَّمَ نماذجَ أدبية تعدُّ (خارجة) إلى درجة التمرُّد عن كثير من تقاليد الشعر في القديم والحديث .

وقد اقتضى الأمر – إيمانًا مني بوحدة الأمة – أن أتتبع تجلّيات المعاصَرَة في أكثر من قُطْر ، ومن خلال أصوات شعرية مختلفة الرؤية متنوِّعة أساليب التشكيل . وقد حاولتُ أن أقيم كل التَّجارِب الشعرية التي وقفت عندها بحِياد وموضوعية ، وبرؤية جمالية متقدِّمة ، تتناسب وطبيعة المعاصرة ، التي تشرئبُّ من عوالم ذلك الشعر الرافِض المرفوض بعضُه أحيانًا .

وقد اتـضح من خلال دراسة (الظاهرة) أن شعرنا المعاصر – رغم تنوُّع الأقطار – يشكِّل دائرة محكَمَة ، توحِّد بين كافة شُعرائه واتجاهاته . وإن لم تتواز أو تتواكب المسيرة العامة لتاريخ الشعر ، بحيث تصبح لكل منطقة حركتها التاريخية الخاصة ، لكنها – في النهاية – تأخذ حركة التطوُّر والتجديد نفسها ، التي سارت فيها منطقة أخرى من قبل .

هكذا تؤكِّد الظاهرة الشعرية وحدةَ وجدان الأمة ، وتثبت أنها تلتقي بالضرورة عند كثير من

المحاور الفِكْرية والتقاليد الجمالية.

* * *

وبعد :

فإن هذا كتابٌ . . جمعتُ فيه خلاصة رأيي : فكريّا وجماليّا بالنسبة لقضية الشعر العربي المعاصر . آملاً أن يضيف جديدا بالنسبة لما سبقه من دراسات أدبية معاصرة .

والله أسألُ أن يوحّد الأمةَ . . ويكشف الغمَّة ، وأن يجمع الأشقاءَ . . على كلمة سواءٍ . . في الفكر والفن .

الدقي ، الجيزة **الدكتور طه وادي**

يناير ٢٠٠٠

الفصلُ الأول
في ضَرورة التَّجديد

قضايا أساسية في الشِّعر الحديث والمعاصِر

يبدو - بشكل واضح - لمن يتأمل تاريخ الشعر في العصر الحديث أن القصيدة العربية قد عكست كثيرًا من سِمات التطوُّر والتجديد على كافة المستويات . في بداية النَّهضة نجد **المدرسة الإحيائية في القرن التاسع عشر**، قد اتخذت من الشكل القديم للقصيدة نسقًا تقتدي به ومثالاً تستوحيه ، وما برح الشعراء منذ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) وانتهاء بأحمد شوقي (١٨٧٠ - ١٩٣٢) يدورون في فَلَك ما أسماه البلاغيون القدَماء بتقاليد « عمود الشعر العربي » ، وعلى هذا فقد عبَّر الإحيائيون في القصيدة عما يمكِن أن يُسَمّى (بالغرض) أو الموضوع الشِّعري ، واستمر هذا الفَهْم عند كل من ينتمي إلى هذه المدرسة حتى اليوم ، حيث كانت تحكم ماهية الشعر عندهم نظْرة مِثالية عامة تقوم ، على تصوّر أن الشِّعر إلهام ، يوحي به الله إلى مَنْ يشاء من عباده . كما ظلوا مُحافظين على الوظيفة الأخلاقية للشعر ، فالبارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) - على سبيل المثال - يرى أنه « لو لم يكن من حَسَنات للشعر إلا تهذيبُ النفوس ، وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مَكارِم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رَغْبة مسرح ، وارتبأ الصَّهْوة التي ليس دونها لذي همّة مَطْمَح . »[1] كما يرى شوقي أيضًا :

والشِّعرُ إنْجيلٌ إذا استَعْمَلْتَـهُ   فـي نَشْرِ مَكْرُمَةٍ وسَتْرِ عَـوارِ

ثم جاء شعراء الرومانسية سواء في المشرق العربي أو في المهجَر الأمريكي - مع بدايات هذا القرن العشرين - وثاروا على النموذج القديم للقصيدة من حيث المحتَوَى والصياغة ، وأصروا على أن يكون الشعر : « تعبيرًا عن ذات الشاعر » ولا شيء سواها . لقد احتفى البرجوازيون من حيث الوضع الاجتماعيِّ والفلسفة الفِكْرية بالفرد - ابن طبقتهم - حفاوة بالِغة ؛ لذلك فقد كان (الفرد) نفسه موضوع الأدب عند الرومانسيين ، وعلى هذا ينادي ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٥٩) بأن الشعر ينبغي أن يكون تعبيرًا عن « حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل

النفسية من : رجاء ويأس ، وفَوْز وإخفاق ، وإيمان وشكّ ، وحب وكُرْه ، ولذَّة وألم ، وحزن وفَرَح ، وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثُّرات . »[٢]

على هذا فقد اهتمت القصيدة العربية – في مرحلة ثانية من مراحل سَعْيها نحو التطوير والتجديد ومُواكَبَة الواقع الذي تعكس حركته – أثناء المرحلة الرومانسية بالتَّعبير عن مُحْتَوى العالم الداخلي للشاعر ، **أي أن الشاعر أصبح شاعرًا (ذاتيًا) بعد أن كان شاعرًا (غيريًّا)** ؛ لذلك لم يعد للقصيدة غرضٌ أو موضوع تقليدي ، كذلك بَعُدتْ عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشِرة للأحداث والمناسَبات ، كذلك بعدت لغة الشِّعر عن العناية بالمفرَدات المعجَمية والألفاظ غير الشائعة ، ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي ، حيث كان الشاعِر الإحيائي يرى أن العناية برصانة اللغة مَطْلَب جماليّ في حدّ ذاته ، كأنما يهتدي بمقولة الجاحِظ الشائِعة من أن المعاني مُلْقاة على عاتقة الطريق يعرفها العربيُّ والعَجَمي ، وأن الدّرْبة والمهارة تكمنُ في اختيار الألفاظ الملائمة .

أي أن الشاعر الرومانسي – أو الوجداني كما يسميه الدكتور عبد القادر القط – قد أصبح يُعْنى (بمضمون) مُتقارب أو واحدي الإطار من الناحية النفسية ، محافظًا على ما أسماه نقّاد الرومانسية العرب (بالوحدة العُضْوية) للقصيدة ، أو وحدة الجو النفسي الذي يعبِّر فيه الشاعر عن ذاته ؛ لأن الذات هي الموضوع في القصيدة الرومانسيَة ، كما بذل الرومانسيون – في مجال الشعر – جهدًا في تطوير موسيقى الشعر ؛ لأنهم ربطوا الشعر أساسًا بالموسيقى ، وفتّشوا في التراث عن أشكال مُلائِمة ؛ لذلك وظَّفوا إطار الموشّحة في أنماط مختلفة التشكيل ، فشاع عندهم شعرُ الرُّباعيات والمخمّسات والمزاوَجَة بين استخدام البحر كاملاً أو مجزوءًا – كما نجد في شعر ناجي على سبيل المثال [٣] – بل لقد نادى شاعر مثل عبد الرحمن شكري بالخروج على القافية مع الحِفاظ على الوزن فيما أسماه « بالشعر المرْسَل » أي المتحرِّر من القافية الموحَّدة [٤] .

وفي مجال تجديد الموسيقى أيضًا تأثَّر الرومانسيون بشكل قصير للقصيدة يعرف باسم « **السوناتا** » **sonata** ، التي شاعت في الأدبيْن الإيطالي والإنجليزي . ومن الجدير بالذكر أن الرومانسية أيضًا قد مالت إلى التقليل الكَمِّي لعدد أبيات القصيدة ، وكثرت المقطوعة في شعر العقاد وشكري وناجي وعلي طه وغيرهم . النقلة الخطيرة الأخرى في مجال إسهام الرومانسيين هي مُحاولة التقريب بين لغة الشعر ولغة الحياة . . كما بعدوا عن المصادر التقليدية في تشكيل

الصورة الفنيّة . فالبارودي حين يقول [٥] :

قلدتُ جيدَ المعالي حيلةَ الغــزلِ … وقلتُ في الجدِّ ما أغْنَى عن الهــزلِ
يأبى ليَ الغيَّ قلبٌ لا يميــلُ به … عَنْ شرعةِ المجْد سحرُ الأعين النُّجلِ
أهيمُ بالبيضِ في الأغمادِ باسِمةً … عن غُرَّة النَّصرِ ، لا بالبيضِ في الكِللِ
لم تُلْهني عن طلابِ المجـدِ غانيةٌ … في لذَّة الصَّحْوِ ما يُغْني عن الثَّمل
كَمْ بين مُنتـدبٍ يـدعو لمكْرُمَـةٍ … وبينَ مُعْتَكفٍ يَبْكي على طَللِ
لولا التفاوتُ بينَ الخلْقِ ما ظهرتْ … مزيةُ الفَرْقِ بين الحلْي والعَطَلِ

هذه الأبيات للبارودي حين نقرنها بأبيات أخرى لعلي محمود طه – على سبيل المثال – يتَّضح مدى الفَرْق الشاسع بين طبيعة الصورة وإيقاع الموسيقى وسِمَة اللفظة عند كلٍّ منهما ، وكيف أن العالمين الشعريْن مختلِفان متباعِدان . . يقول علي محمود طه [٦] :

يا ضفـافَ النّيلِ بالله ويا خُضْرَ الرَّوابـي
هل رأيتُنَّ علـى النَّهـر فتًى غضَّ الإهـابِ
أسمـرَ الجبْهَةِ كالخمرَة فـي النّور المذابِ
سابِحًا في زَوْرقٍ من صُنْعِ أحْلام الشَّبـاب ؟
إن يَكُن مرَّ وحيّا مـن بعيدٍ أو قريـب
فصِفيه وأعيدي وصفَه ، فهوَ حبيـبي
يا حبيبــي هذه لــيلةُ حُــبّي
آهِ لو شاركتني أفـراحَ قلـبي

ماذا لو وضعنا تلك الصور كلًّا بإزاء الأخرى ؟

قلدتُ جيدَ المعالي – الجِد والهزل – قلب لا يميل إلى الغيّ – شِرعة المجد – سر الأعين النُّجل – السيوف البيض والفتَيات البيض – طلَب المجد – الصَّحو والثمل – المقابَلة بين : السعي إلى المكارم والعكوف على بكاء الأطلال ، التفاوت بين الحلي والعطَل .

فالبارودي هنا يشكِّل صورًا جاهزة ، ويقدّم دلالات مألوفة ، ويستعير أو يشبه من عناصر (موجودة) معروفة في الحياة – أكثر من هذا – وفي الشِّعر السابق عليه أيضًا . أما علي طه فهو

يشكِّل أنساقًا من التخيّل خاصَّة به ، مثل : الخمرة في النور المذاب - السِّباحة في زَوْرَق من صُنْع أحلام الشباب - أفراح القلب . . بل إن هناك جملاً تشكِّل صورًا مُتَخيّلة -رغم أنها لا تعتمد على تشبيه أو استعارة أو غير ذلك من الأنواع البلاغية المعروفة ، مثل : يا ضفاف النيل . . ويا خضر الروابي . . فتى غضّ الإهاب . . أسمر الجبهة . . سابحًا في زورق . . إن يكن مرّ وحيّا .

هكذا كان الإحيائيُّ يعتمد على مصادر للخيال مألوفة ، ويوظِّف أنواعًا بلاغية معروفة ، أما الرومانسي فكان تخيّله خاصًا به من وَحْي عبقريته المتفرِّدة . من هنا فإن التجديد الحقيقي عملية شامِلَة على كافة المستَوَيات .

الشعر المعاصر

بعد أن وصلت عملية التطوير - عبر التصوُّرات الرومانسية - إلى أقصى مداها ، بدأت تظهر صيحات تالية، تدعو إلى مزيد من التَّجديد للشِّعر العربيِّ ، بحيث يصل من حيث الجوْهَر والتشكيل إلى مستوى الشِّعر العالمي ، وكأنما كان الشِّعر العربي على موعد مع القدَر ، ففي **مُنْتَصَف القرن العشرين** ، و وسط تحدّيات كثيرة واجهها الإنسان العربيُّ على المستوى القومي (الاستعمار وقضية فلسطين وغياب الوحدة) والوطني (التخلُّف وعدم تحقُّق العدالة الاجتماعية وانعدام الديمقراطية . . وظهور الكوليرا) - ظهرت بعض أصوات الشِّعر المعاصِر في مصر (عبد الرحمن الشرقاوي - صلاح عبد الصبور - أحمد عبد المعطي حجازي) والعراق (بدر شاكر السيّاب - نازك الملائكة - عبد الوهاب البياتي) ، ثم تلت ذلك أصوات متنوِّعة في الوطن العربي كله . **وظهرت قويَّة فَتِيَّة مدرسة الشعر المعاصِر الواقعي ، التي تُسمَّى خطأ بالشعر الحرّ . ولا نصل إلى ستينيات هذا القرن حتى يُصبح هذا اللون من الشِّعر هو الشعر ولا شعر سواه ،** وأمست الاتجاهات السابقة - إحيائية و رومانسية - أوتارًا متخلِّفة في مسيرة الشعر ودورة الزَّمان؛ وعلى هذا فقد أصبح الشعر المعاصر يطرح (رؤية) للحياة ، ويشكِّل نسقًا فريدًا من الإبداع ، وصار همُّ الشاعر الحقيقي أن يقدِّم قصيدة تجمع في إهابها بين سِمات الأنواع الأدبية الفنية المختلِفة . إن الشاعر المعاصِر لم يربط الشعر بفن واحد (الكلاسيكيون بالرسم - الرومانسيون بالموسيقى) ، وإنما بالفنون كلها وبالتراث العالمي أجمع ، ويذهب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) إلى أن « القصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بِناء مُتَدامج الأجزاء، منظَّم تنظيمًا صارمًا . . . يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدَّقيق والوعي اليقِظ . . كما يوحي أيضًا بالعَفْوية والتلقائية . » [٧]

ويمكن أن نتمثَّل ما طرأ على القصيدة المعاصرة من تطوُّر وإضافة حين نتتبَّع **موقف الشّاعر العربي من الثقافة الأجنبية في العصر الحديث** :

فبعض شعراء الإحياء كانوا على مستوى رفيع من الإلمام بثقافاتٍ أجنبية ، بل إن بعضهم مثل الطهطاوي والبارودي وشوقي أقاموا في فرنسا وتركيا وإسبانيا سنوات طويلة . لكن دَيْدن الشاعر الإحيائي عامة - رغم تفاوت في الموهبة والتأثُّر - كان الرفض والرفض الواعي لأيِّ مؤثِّرات أجنبية في مجال الأدب . وكان يصدر في شعره عن تعصُّب وانحياز كامِلين للأدب القومي ، فالطهطاوي مثلاً كان يفضِّل الأدب العربي على كلِّ ما عداه قائلاً :

إلى العربيِّ مِلْ في نظم شعرٍ فذاك لسانُ أرباب الكمالِ
فشعـرُ الفرسِ أسْكرنا بجامٍ وشعـرُ التُّركِ طُرْزٌ بالخيالِ

كما كان يرى أن « لسان العرب هو أعظمُ اللغاتِ وأبهجها ، وهل ذهبٌ صرفٌ يحاكيه بهرج ؟»[٨]

هذا الرَّفض - شِبه الكامل - يستوي فيه شعراء الإحيائية المتواضعون (الطَّهطاوي) ، والعِظام (شوقي) .

وحينما جاء الشاعر الرومانسيُّ صار مصدر فَخْر له بشكل أو بآخر أن يُعْلن على نحو واضح لا مجرَّد التأثر ، وإنما النقل وترجمة الشعر شعرًا عن الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، كما نجد عند العقّاد وشكري والمازني وناجي وعلي محمود طه . بيد أن استيعاب الثقافة الأجنبية والتأثُّر بها ، لا يظهر بشكل فعّال وذكي إلا في قصيدة الشعر المعاصر . ولم يعد الأمرُ أمرَ تأثُّر شكلي أو ترجمة أمينة لنص ، وإنما أصبح استيعابًا واعيًا لكل ما يستطيع أن يصل إليه من ثقافة في شتّى المجالات ، ومحاولة طرحها بشكل أو بآخر غير مباشِر على الإطلاق عند تشكيل القصيدة ؛ لذلك أصبح مألوفًا وصف القصيدة المعاصِرة بأنها **قصيدة مركّبة ، ذات بناء درامي ، أو طابع مَلْحمي ، أو إطار قَصَصي** .

من هنا فإن بناء القصيدة المعاصرة يتضافر في تشكيله الواقعُ والتراث، الحاضر والماضي ، الذات والموضوع ، إنه بناء جَدَليّ جديد ، يهتم بالإنسان لا بالفرد، بالقضية وليس بالموضوع . كما أصبح الخيالُ أكثر تعقيدًا ، والتصوير أثرى رمزيةً ، والكلمة أبعد دلالة ، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمْس والنَّجْوى ؛ لأن القصيدة المعاصِرة (للقراءة) ، وليست للخطابة أو الغناء . كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ؛ لأن القيمة الجمالية لم تعدْ في رَصانة الكلمة وإنما في قُدراتها الدّلالية والرَّمزية .

وقد ترتَّب على هذا كله أن دَرْسَ القصيدة لم يعد يهتم بعناصر البلاغة القديمة وبيان الغرض وشَرْح المعنى ، وإنما أصبح يُعْنى بالتَّشْكيل الجمالي ورَصْد ملامح البِنْية الفنية ، ومحاولة تحليل مكوِّناتها التَّصويرية والموسيقية ، كما يُعْنى أيضًا بالكشف عن موقِف الشاعر من حركة مُجتمعِه ومسيرة عالمه ؛ لأن دور الشاعر قد تجاوز الإطار المحليَّ إلى طموح عالى الدرجة ، يحاول فيه القِيام بدَوْر إنساني عالمي .

القصيدة بين الواقع والتُّراث

القصيدة – أيا ما كانت المدْرَسة الأدبية التي تنتمي إليها – لا يمكِن أن تُفْلت من تأثير أمرين مُتَلازمين :

الأول : الواقع المرْحلي الذي يعيشه الشاعر ، بما يطرحه من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية : فنحن جميعًا إفراز لواقع محدَّد ، نأخذ منه ونتأثر به – ربما – بأكثر مما نحاول تغييره أو التأثير فيه . لكن الراغبين في التغيير والتطوير – وقليلٌ ما هم – لا يقدرون على شيء من ذلك إلا بالفَهْم الواعي المرهف لكل ما يطرحه الواقع من قضايا ومهامّ ، أي أنه على قَدْر الوعي بالواقع ، تكون القُدْرة على التأثير والتغيير .

الثاني : التراث الثقافي ، سواء أ كان تراث الشعر العربي بوجه خاص ، أم تراث الثقافة العالمية بوجه عام : فتراث أيّ فن من الفنون يشكِّل (حَلْقة) ، لا يمكِن تجاهُل تأثيرها بشكل أو بآخر على أيّ شاعر .

وقد كان تأثير التُّراث القومي على الشاعر الإحيائي أقوى من تأثير الواقع الاجتماعي ، في حين حدث العكس بالنِّسبة للشاعر الرومانسي العربي ، حيث كان تأثير الواقع الذاتي عليه أقوى- بشكل ما – وإن بدا بصورة أقرب إلى الهروب والاستسلام . وحين أتى الشاعر المعاصِر الواقعيُّ حاول أن (يُزاوج) على قَدْرٍ مُتَساوٍ بيْن الذات والموضوع ، وبين الواقع والتراث .

الحقيقة أنه لا تناقضَ ألبتة بين العاملين ، فالتُّراث جزء من الواقع ، إنه خُلاصة الماضي وروحه ، اللَّتان تُشَكِّلان عنصر الاستمرار والوجود المتجدِّد لأيَّة أمة ، بله أن يكون لأيِّ فنّ . كذلك فإن الواقع ثمرة لحركة يُسْهم فيها الماضي نتيجة لفعل التراث ، والشاعر – والأديب بصفة عامة – إن أغفل زاوية من هاتين الزاويتيْن لم يخلُ إنتاجه من مَثْلَبة ، ولم تتحقق له عوامل الجودة والإجادة .

وتعكس القصيدة المعاصِرَة محاولات مستمرَّة لرصْد حركة الواقع بإزاء ثقافة التراث . وعلى قَدْر الوعي بالجدَل القائم بين الواقع والتراث ، والدَّفْع بين الحاضر والماضي ، تكون المغامَرَة المحسوبة في القصيدة المعاصِرَة ، بحثًا عن بناء جديد وتجربَة غير معطاة وجماليات غير مسبقة .

جمالياتُ القصيدة المعاصِرة

أصبح الشاعر المعاصر في موقف تحدٍّ شامل حين يبدأ عملية الإبداع ، فهو مُطالَب - في آنٍ واحد - بأن يعي شروط الأصالة والمعاصَرَة ، أي أن يعرف حقيقة الواقع وجوهر التراث ، أن يعيش داخل وطنه وخارجه ، أن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم من حوله ، أن يُدْرك أسرار تشكيل الشعر وصياغة معظم الفنون الأخرى ، أن يمحوَ التناقُض بين الخاص والعام ، وبين الذات والموضوع ، وبين الماضي والحاضر ، بل بين الحاضر والمستقْبَل .

نتيجة لكل هذه المكابدات التي يبذلها الشاعر الجديد سمعنا بعض القرّاء - ولا أقول النقّاد - يتَّهم القصيدة المعاصِرَة - أحيانًا - بالغموض والصعوبة والإغراق في الرَّمزية ، وفاتهم أن الشعر- مثل كثير من الفنون المعاصِرَة - لم يعد فنّا جماهيريّا ، يُنْشد في الساحة أو يُلْقى في الأسواق ، وإنما صار فنّا (متخصِّصًا) ، يحتاج إلى قارئ - لا مستمع - مثقَّف واع .

من هنا فإن دراسة القصيدة الحديثة والمعاصِرَة بمعايير البلاغة القديمة - وَحْدها - غير كاف لمعرفة أسرارها وتحليل مكوِّناتها وفَهْم إطارها ، بل أكاد أقول : إنه قتل متعمَّد مع سَبْق الإصرار لروحها الجمالية وطبيعتها الفنية .

إن التطوُّر والتجديد قانون الحياة وقَدَر الأحياء منذ الأزل ، فعلام نرضَى بهما في كلِّ مجالات الحياة ، ونحرّمهما على الشِّعر والفن ؟! لقد أصبحت القصيدة المعاصِرَة قصيدة (معقَّدة) بقدر ما أصاب نفوسنا من تعقيد ، ودخل حياتنا من تركيب ، وما شمل الدُّنيا من صِراع . فالسِّمة الأساسية لحركة البشر الآن - في كل مجال - هي ما يمكِن أن نسميه . . (ضد التوقّع) ؛ **لذلك أصبحت القصيدة الجديدة بنية حية ، معقدة ، مركبة ، توحّد بين الشاعر وعالمه ، وتجمع بين الواقع والتراث ، وتضم الكون في إهاب رحب فسيح ، يتناغمُ مع عصْر العوْلَمة .**

بناء على ذلك كله فقد **أصبح للقصيدة المعاصرة (جماليات) خاصة ، وسمات جديدة متجددة** ، ولم يعد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قصيدة ، بله أن يكون على كل شاعر . وغاية ما نستطيع تأكيده هنا ، هو أن الدرس الجمالي للشعر أصبح يرتكز على ناحيتين : **الأولى: السعي الجاد نحو منهجية أقرب إلى العلْمية** ، بعيدًا كل البعد عن الهوى والانفعال ؛ فقد

استقرت – إلى حد ما – قواعد النقد الأدبي ومعالم دراسة العمل الشعري ، على أساس أنه منظومة لغوية وبنية فنية لها أسرارها الخاصة ، التي تعكسها بصدق لغته الفنية ،وما تتميز به من أنْساقٍ أسلوبية : على مستوى التركيب والدلالة والصوت (الموسيقا) .

الثانية : محاولة اكتشاف سمات كل عمل أدبي من داخله ، انطلاقًا من الوعي الكامل بأسرار النوع الذي ينتمي إليه ، فكل شاعر – إن لم نقل كل نصّ – يقود ناقده بالضرورة إلى المفتاح الأساسي لفهم تجربته ومعرفة جماليات شعره ، فقد أصبحت هذه الجماليات عند كل شاعر معاصر (خاصة) بقدر ما هي متخصِّصة ، ومتميِّزة ذات طابَع فَرْدي ، رغم ما لها من طبيعة شمولية .

هذه الدراسة

أشرت فيما سبق إلى بعض قضايا الشعر الحديث والمعاصر ، التي كانت تشغلني عندما كتبت هذه المجموعة المتنوعة من الدراسات التي يجمعها الكتاب ، وقد كتبت هذه الأبحاث في فترات متباعدة . . لكن الشاغل ، الذي كان يشدّني – لا في هذه الدراسات وحدها – بل في كل ما قدمت من دراسات عن الشعر هو أن : **أوضّح أثر الواقع والتراث في القصيدة المعاصرة ، وأن أكشف بعض المبادئ الجمالية الأساسية للشعر الحديث والمعاصر ، مُنبّهًا إلى أن شعرنا الجديد يحتاج إلى رؤية نقدية جديدة في الدراسة ، وأن البلاغة القديمة لم تعد – وحدها – كافية لفهم جماليات القصيدة المعاصرة .**

وقد حاولت من خلال هذه الدراسة أن أقدم دعوة عالية الصوت لتأسيس جماليات جديدة للشعر المعاصر ، وهذه الدراسات المتنوعة – بين دفتيْ ذلك الكتاب – تبشِّر ببعض ما آمنت به وتوصلت إليه .

إن الطريق إلى الجديد . . صعبٌ وطويلٌ سُلَّمهُ ، وما أحسب إلا أن هذه الدراسة (خُطْوة) على الطريق ، مُهْتدية بكل ما سبقها من خُطوات جادة ، وممهِّدة لخطوات لا تزال كثيرة على السبيل ، من أجل إثراء الشِّعر العربي ومنهجية النقد الأدبي ، بل تطوير حياة الإنسان العربي ؛ لذلك فقد جمعت هذه الدِّراسات بين شعراء من مختلِف مدارس الشعر الحديث وأقطار الأمة العربية ، إيمانًا بالوحدة . . ودعوة إلى اللقاء ، على كلمة سواء . من أجل غدٍ أفضل . . للإنسان والفن . . في آنٍ واحد . . !!

الفصلُ الثّاني
التَّذوُّق الفنّي للشِّعر

« إنِّي لأعْجَبُ كَيْفَ يُمْكِنُ أنْ يَخونَ الخائِنونَ !

أ يَخونُ إنْسانٌ بِلادَه ؟

إنْ خانَ مَعْنى أنْ يكونَ ، فَكَيْفَ يُمْكِنُ أنْ يكونَ ؟ »

بدر شاكِر السَّيّاب

قبل أن نتعرَّف على عملية التذوُّق الفني للأدب نتساءل في البداية عن **ماهية الأدب** ؟ وحين ندخل في إطار التَّقنين والتَّعريف تبدو العملية صعبةً معقدة – وإن بدت بالأمثلة والتعرُّف العيني سهلةً بسيطة – ذلك أنه في إطار الدراساتِ والعَلاقاتِ الإنسانية مفاهيم ومواضعات ، يسهل التعرف عليها ويصعب تعريفها ، بمعنى أنه يمكن بسهولةٍ التعرف على (الأدب) من تذكُّر بعض أنواعه وأشكاله ، ابتداء من : الأسطورة والملحمة ومرورًا بالمسرح والشعر والسيرة والقصة والرواية وانتهاء بالموال والمثل الشَّعبييْن .

كل هذه الأنواع – على الرغم من تعدُّد أشكالها وتطورها ، وخضوع بعضها لتطورٍ أشبه بعملية النشوء والارتقاءِ كما حدَّدها علميًا داروين – أدب . . نص لغويٌّ يمثلُ تجربةً إنسانية . ولنتأمل هذه الحقيقةَ في ضوء نصيْن بينهما في الفكرِ والزمان والمكان حدود وفواصل لا يمكن تصورُها ، بل إن الأوَّل منهما (موال) شعبيّ مصري مجهول القائل ، والثاني رواية للكاتب الأمريكي « إرنست همنجواي » (١٨٩٩ – ١٩٦١) بعنوان : « العجوز والبحر » (١٩٥٤) .

أما الموال : فيستعطف فيه حبيبٌ محبوبَه حتى يرقَّ له ، ويبتسمَ في وجهه حتى لا « يذبل كالورد » ، وهو مخلصٌ في حبه ، موحد يقسم لمحبوبه بالنبيِّ – في رقةٍ عاطفيةٍ ، يشعُّ منها إيمانٌ صوفيٌّ – أنه لن ينظر لغيره ، حتى لو كان « قمرًا » :

سَايــقْ عليــك النَّبــي إنْ كُنــتْ باقِينــي
تِضـحكْ بســنّ الرِّضا ساعــتِنْ تِلاقيني
ياللي أنا الورد - يا حِلو - وانتَ الميّه تِرْويني
إنْ غبْتْ دَبلتنــي ، وانْ جيــتْ بتحْيينــي
وسِــرّ تُربة نَبــي أحمــدْ شَهَــرْ دِينُــهْ
إنْ كانَ غِيــركْ قَمــر ما تنظُــره عينــي (١)

التعبير الفني هنا - على بساطته وشعبيته - يمثّل موقفًا إنسانيّا يهزُّ الوجدان ويستثير المشاعرَ . **وتمثل رواية « هيمنجواي »** موقفًا إنسانيّا من زاوية أخرى ، إذ تصوِّر صراعَ عجوز مع الأنواء وقسوة الطبيعة ، اصطاد سمكة بعد طول جوعٍ وتعب ، لكنه يعود بعد هذا مهدود الحيل والعزيمة ، أكثر من هذا أن السمكة التي صارعَ من أجلها لم يعد منها إلا بالرأس وعظم الظهر فقط . على الرغم من هذا نُحسُّ أن الروايةَ تقول معاني إنسانية لا حدَّ لها ، من ذلك حديث العجوز للسمكة أو لما بقي منها : « يا نصفَ السمكة . . يا مَنْ كُنْتِ سمكة ، إنني آسف إذ أوغلتُ في البحر . لقد حطَّمتُك وحطمتُ نفسي ، ولكننا صرعنا قروشًا كثيرة . . أنت وأنا . . ألا قولي : كم سمكةً قتلت في حياتك أيتها السمكة العجوز ؟ إنَّ هذا الرمح في رأسك لم يُخلق عبثًا . » (٢)

وتنتهي الرواية برقدة العجوز خائرًا على الشاطئ ، بينما الغلام الصغير - رمز الأمل المتجدِّد- قائمٌ إلى جواره ، ونلحظ أن التيمةَ الفكرية تعكسُ موقفًا إنسانيّا عامّا - على الرغم من واحدية البطل الذي يعدُّ رمزًا لكفاحِ الإنسانِ ضد قوى القهر المحيطة به - وتمثِّل قدرةَ الإنسانِ الدائمة على التَّحدي والتمسُّك بالأمل ، إذ : « إن التَّعَلُّقَ بالأملِ . . . شيْءٌ أجملَ من أن يَتحقَّقَ . »

بعد هذا نستطيع القول : **إن الأدبَ فنٌّ يقدِّم تجربةً مُتخيَّلةً تفصحُ عن موقفٍ إنسانيٍّ** . ويكون خلودُه- الأدب - على قدر قربه من حياةِ البشر والتحامه بوجدانهم ، وتعبيره عما يمكن أن يمسَّ ذواتهم الإنسانية . على أن ما ينبغي أن نلحظه بالنسبة للأدب أنه يقدم المعرفة أو التجربة الإنسانية بوسيلةٍ خاصة هي اللغة ، بعد أن ينقلها الفنان من بُعدها الإشاري التَّقريري إلى بُعدٍ أعمق ، لتعبر بالصورة والرمز عمّا يريد أن يُصوِّره .

بعد أن تتمَّ للأدبِ عملية الخلق ، يظلُّ دومًا في حاجة إلى متذوق واعٍ ، يعيد في ذهنه بناء التَّجربةِ الأدبيةِ ويكتشف أبعادها . بهذا الجدل الفني المتبادل يحيا الأدبُ ويخلد ، ويصبح تراثًا يثري الفكر والخيال ، ويعمِّق إحساسَ البشر بذواتهم و واقعهم وحياتهم . وما نتساءل عنه الآن

هو :

ما الخطواتُ التي ينبغي أن يقومَ بها المتلقي حتى يستطيع أن يُعيد تشكيلَ التجربة الأدبيَّة ، ويكشف لنفسه أو للآخرين عن أبعادها الفكرية والفنية ؟

سنحاول أن نجيبَ عن هذا التساؤل من خلال مناقشة قصيدة :

« غَريبٌ على الخليج »
للشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب [٣]

أول ما ينبغي عمله – هنا – هو **محاولة التعرُّف على الإطار الاجتماعيِّ** الذي كتب الشاعرُ في ظلِّه القصيدة ، حتى يساعدَنا ذلك على تبصُّر موقف الشاعر ، وإدراك عمق التجربة التي يقدمها . عاصر السيابُ (١٩٢٦ – ١٩٦٤) في شبابه مرحلةً سيئةً من تاريخ وطنه المثقل بسلبيات الاحتلال الإنجليزي والحكومات شبه العميلة ، وما صاحب ذلك من انحطاط اجتماعيٍّ واختلال في العَلاقاتِ الإنسانية ؛ من هنا كان وعيُه بأن تكون الكلمةُ لديه معبرًا للدفاعِ عن وطنه وشعبه ، لذلك قاومه الحكامُ ، فلم يجد وسيلةً إلا الهربَ إلى الكويت حيث عمل مدرسًا . وعلى الرغم من هذه الغربةِ المادية ظَلَّت روحُه تحومُ حولَ الوطنِ ، ونفسُه مؤرقةٌ بهمومه ؛ لذلك نجده يصرخ في القصيدة قائلاً :

« واحَسْرَتاهُ مَتى أَنامْ
فأُحِسّ أنّ عَلى الوسادَةِ
مِنْ لَيْلِكَ الصَّيفيِّ طَلاًّ فيه عِطْرُكَ يا عِراقْ ؟
بَيْنَ القُرى الْمُتَهَيِّباتِ خُطايَ والْمُدنِ الغَريبَهْ
غَنّيتُ تُرْبَتَكَ الحَبيبَهْ
وحَمَلْتُها . . فأنا الْمَسيحُ يَجُرُّ في الْمَنْفى صَليبَهْ »

هكذا نصلُ إلى أنه بدون معرفة الإطارِ الاجتماعيِّ المسبِّب لتجربةِ الشاعر لا يتمُّ للمتذوِّق – فيما نرى – الوعي الكاملُ بأبعادِ النصِّ الفكريةِ والشعوريَّة . على أنّ ما ينبغي التحذيرُ منه هنا أن الفنَّ ليس انعكاسًا ميكانيكيًا للواقع أو رصدًا آليًا له . إن الفنَّ نشاطٌ إنسانيٌّ ، وحين يبدعه الأديبُ فإنه يكونُ على درجةٍ كبيرةٍ من الوعي ، ويقوم بعملياتٍ لا حصرَ لها عند تشكيلِ التَّجربة . إن رؤيتَه الشّاملة للواقع تَجعلُه يلمُّ شعثَ ما تبعثر ، ويؤلِّفُ بين ما تفرَّق ، مبصرًا المحور

الأساسيّ لأزمةِ الإنسان في مجتمعه ؛ من هنا فإن تجربتَه – وإنْ كانت تجربة الذات المفردة ، خاصةً في مجال الشعر الغنائيِّ – فإن الذات هنا ، ليست هي الذات المريضة المنسلخة عن واقعها العامِّ ، إنما هي **الذات (الملتحمة) بضمير الجماعة** ؛ من هنا يخرج الفنُّ من إطار المحتمل إلى إطار الممكن كما يقول أرسطو ، وتُصبح تجربةُ الذات تجربةً إنسانيةً عامَّة . وهذا ما نُحسه في قصيدة السياب ، إذ تعبر – بصدقٍ – عن إنسانِ العصر الحديث المغترب :

« بَيْنَ العُيونِ الأجْنَبِيَّهْ
بَيْنَ احْتِقارٍ وانْتِهارٍ وازْوِرارٍ . . أوْ « خَطِيَّه »
والمَوْتُ أهْوَنُ مِنْ « خَطِيَّه »
مِنْ ذَلِكَ . . الإشفاقُ تَعْصُرُهُ العيُونُ الأجْنَبِيَّه
قَطَراتُ ماءٍ . . مَعْدِنِيَّهْ
فَلْتَنْطَفِئ يا أنتِ ، يا قَطَراتُ ، يا دَمُ ، يا . . نُقودُ ،
يا ريحُ . . يا إبرًا تخيطُ لي الشِّراعَ – مَتى أَعودُ ،
إلى العِراقِ مَتى أَعود ؟ »

نستطيع القولَ إذن : **إنه من خلال انصهارِ (الأنا) بـ (النحن) واتحاد (الذات) بـ (الموضوع) لا تعبر التجربةُ عن واقعها المحليّ فحسب ، بل تعبِّر عن واقع إنسانيٍّ عام ، لأن الأدبَ لا يُصبحُ عالميّا إلا إذا كان مخضَّبا بسماتِ الواقع الخاصِّ الذي يعبِّر عنه .**

* * *

المرحلة الثانية التي تمكِّنُ المتذوِّق من أن يقيمَ النصَّ الأدبيَّ ، وأن يقدر جهدَ الأديبِ فنيّا ، هي أن **ينظر إلى النص على أنه مرحلةٌ أو حلقةٌ في تاريخ نوع بعينه** ، له سماتٌ خاصة مميزة ، استقرت في الوجدان الأدبيِّ والضميرِ الفكريِّ للأمةِ المبدعة ، تحت ظلِّ إطارٍ حضاريٍّ خاصٍّ وهيمنةٍ ثقافيةٍ معينة .

والنص – هنا – قصيدة شعرية ، والشعر من أهم الفنونِ وأضخمها سَعة في التراث العربيِّ ، ذلك التراث الأدبيّ العربيّ الذي يعدُّ من أعرق الفنونِ وأطولها عمرًا ، وأكثرها امتدادًا في تاريخ الحضارة الإنسانية . ومعروف أن القصيدة العربيةَ حافظت – من حيثُ الشكلُ الفنيُّ – على إطار لم تكد تَبْرحه خاصةً في الأدبِ الفصيحِ . لكن في نهايةِ النصف الثاني من هذا القرن هجر بعضُ الشعراء – والسياب في مقدمتهم – الشعر العموديَّ (التقليديَّ) إلى الشعر الجديد (المعاصر) ،

من هنا بدأت القصيدةُ تتخذُ شكلاً جديدًا . وينبغي أن نعرفَ أَن **ميلادَ شكلٍ جديدٍ للأدبِ لا يأتي وفاقًا ومصادفةً** ، وإنما نتيجةً لتغير ظروفٍ اجتماعيةٍ وثقافية عامَّة ، تؤدي بالضَّرورة إلى مضمونٍ جديدٍ وشكل مستحدَث ، لذلك يذهب الناقدُ السويسري « كونراد ڤارنر » إلى أن : « الأشكال الجديدة لا تُخلق فجأةً ، كما أنها لا تُطبَّق بمرسوم ؛ ويصدق نفسُ الأمر على المضمون الجديد . ولكن ينبغي أن يكونَ الأمرُ واضحًا : فالمضمون وليس الشكل هو الذي يتجدَّد في البداية دائمًا . المضمون هو الذي يُولد الشكلَ وليس العكس ، المضمون يأتي أولا ، لا من حيث الأهميةُ فحسب ، بل من حيث الزمن أيضًا . وذلك ينطبقُ على الطَّبيعة وعلى المجتمع وبالتالي على الفنِّ . »(٤)

انطلاقًا من هذا نجدُ القصيدة عند السياب لم تعد تفصلُ بين الذاتِ والموضوعِ أو بين الحبِّ والوطنِ ، ولم تعد الموسيقى الرتيبةُ المتمثلة في الأوزانِ التقليدية والقوافي المكررة أهم الروابط العضوية في القصيدة ، بل صارت الصورةُ الفنيةُ العامة للقصيدة تستوعبُ بطريقةٍ متلاحمة كلَّ عناصر الفنِّ الشعريِّ : صوتية كانت أو دلالية .

والجزء التالي من القصيدة يوضح كيف أن المضمونَ الجديد الجيّد - الذي يجسد الموقفَ الفكريَّ الواعي - يؤدي بالضَّرورة إلى جدّة في شكلِ القصيدة ، وبناء العبارة وتشكيل الصورة . نتيجة لهذا نحس أن القصيدة ذات عَلاقات فكريةٍ وخياليةٍ جديدة باهرة ، وأن الأسلوبَ فيه حيويةٌ متدفقة . من هنا ندرك أن حيويةَ التركيب ليست بمعزلٍ عن حيويةِ الأفكار والمعاني ، وما وراء هذه الأفكار والمعاني من انفعال عاطفيٍّ ، حيث التفاعُلُ قائمٌ بين الجانبين .

ذلك ما نجده في هذا الجزء من القصيدة حين يرى أنه على الرغم من شوقه - إلى الحبيبة - فإنه لن يفرح حين يلقاها إلا إذا كان الملتقى على أرض الوطن . . يقول لها :

« أَحبَبْتُ فيكِ عراقَ رُوحي ، أو حَبَبْتُكِ أنْتِ فيه
يا أنْتُما - مِصْباحَ رُوحي أنْتُما - وأتى المَساءْ
واللَّيْلُ أطْبَقَ فلْتُشعّا في دُجاهُ فلا آتيه
لَوْ جئْتِ في البَلَدِ الغَريبِ إلَيَّ ما كَمُلَ اللِّقاءْ
الْمُلْتقى بكِ والعِراقُ على يَدَيَّ . . هو اللِّقاء
شَوْقٌ يَخُضُّ دَمي إليه كأنَّ كلَّ دَمي اشْتِهاء
جُوعٌ إليه . . كجوع كلِّ دَم الغَريقِ إلى الهَواء
شَوْقُ الجَنينِ إذا اشْرَأَبَّ مِنَ الجَنينِ إلى الوِلادَهْ

إنِّي لأعْجَبُ : كَيْفَ يُمْكِنُ أنْ يَخونَ الخائِنونَ
أيخونُ إنسانٌ بلادَه ؟
إنْ خانَ مَعْنى أنْ يكونَ . . فَكَيْفَ يُمكنُ أنْ يكون ؟ »

* * *

المرحلة الثالثة تتصلُ بمحاولة إدراك التميُّز أو التَّفرُّد الذاتي للأديب . إن ما يعنينا ونحن ندرس الأدبَ ، ألا نغوصَ في التأريخ المملِّ لحياةِ الأديب أو عصره أو تحليل نفسيته أو معرفة نوادره أو عَلاقاته – فهذه أمورٌ صارت توجب الرثاءَ لمن يلتزمُ بها في تأريخ الأدبِ أو شرح النَّص . يجب على دارس الأدبِ ومتذوقه – على السواء – أن يعي معنى دراسةِ الأدبِ من حيث كونُه فنّاً مميزاً له (طبيعة خاصة) لَدى كل أديب على حدة ، وإن تشابه الجميعُ بالضرورة في الطابع العام . تميز الأدب – الفن اللغوي – يكونُ لدى كل مبدع بنوع من التفرد الخاصّ في شيئين :

الأول : بطريقة (الأداء اللغوي) للعبارة ، أي كيف يبني الجملة لُغويّا . إن (اللغة) هي المادة الأساسية المشكلة لوجودنا الثقافي والحضاري ، وبالضرورة هي الأساس أيضًا في عملية الإبداع الفني ، لذلك فإن لكلِّ أديبٍ طريقةً خاصةً في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث (النحو البلاغي) . إن الأديبَ لا يركب الجملةَ ليعبّر بها عن معنًى تقريريٍّ مألوف ، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها (خواص التَّعبير الأدبي) ، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة ، وتنقل (الأصل) إلى (المجاز) لتفي بوظيفة الفن من حيثُ التَّعبير والتصوير . **وهنا نود أن نؤكدَ أن انفتاحَ الفنونِ على بعضها وتفاعلها بالتأثير والتأثر قد أثرى الكلمةَ : منطوقةً ومكتوبةً، وأعطاها قوةً لم تعهد لها من قبل .**

ويجب أن ندركَ أن (التركيب اللغويّ) هو المادة الحقيقية المشكلة لفنِّ الأدب ، لهذا ينبغي بذلُ جهدٍ كبير في التعرُّف على (كيفية) استخدام الأديب للغة . ويحاول (البنيويون) بذل جهدٍ إحصائيٍّ من أجل تحليلِ البنية في الظواهر اللغوية ، وتتبع طرائق التعامل مع الألفاظ .

والجزء التالى – من قصيدة السياب – يبين قدرةَ الشاعر في استخدام اللغة فنيّا ، وكيف يفجِّر بطريقة تعامله معها صوَرَه ، التي تترجم – بصدق وفنية – عن مشاعره ، على الرغم من كونه يتعامل بـ (قاموس) مألوف للكلمة :

« صَوْتٌ تَفَجَّرَ في قَرارَةِ نَفْسِيَ الثَّكْلَى : عِراقْ
كالمدِّ يَصْعَدُ كالسَّحابةِ ، كالدُّموعِ إلى العُيـون

الريحُ يَصْرُخُ بي : عِراق
والمَوْجُ يُعْوِلُ بي : عِراقْ ، عِراقْ ، لَيْسَ سِوَى عِراق
البَحْرُ أوْسَعُ ما يكونُ وأنْتَ أبْعَدُ ما تَكون
والبَحْرُ دونك يا عِراق . »

الثاني : يمكن أيضًا أن نصل إلى معرفةِ التَّفرد الذاتي للأديب بشيء آخر تابع لما سبق – لطريقة استخدامه للغة – وذلك بمحاولة **التَّعرُّف على طبيعة (الخيال) عنده ومصادره** ، أي كيف يقيم بالعَلاقات اللغوية (صوره) ، بحيث تكشف عن عناصر الشبه بين الأشياء التي لا صلةَ بينها في الواقع ، فيكشف عن خيال خصب خلاق يبدع من المعنى والصورة تجربةً مكتملة ؛ لذلك فإن أفكارَ الشاعرِ وصوره الجزئية يجب أن تتضافرَ وأن تتلاحمَ لتخلق الصورة (العامة) للقصيدة في تمامها وكمالها ؛ ذلك أن الأديبَ قد يستخدم بعضَ عناصر الخيال المفردة بحيث تبدو كلٌّ منها حية نابضة في نفسها ، غيْر أنها قد تكون في (مجموعها) صورة مشوَّهة أو غير متلاحمة .

ومن يتأمَّل قصيدةَ السياب (غريب على الخليج) يجد أن العنوانَ يضع يدي المتأمل على مصادر الخيال عنده ، التي تبدو كما لو كانت نتيجةً منطقية لمضمونها ؛ إذ يدور الخيال – في مجمله – حول ما يشير إليه العنوان من معاني : الغربة ، والمياه ، والخليج . والمقطع الأول من القصيدة يعبِّر عن صدق هذه المقولة :

« الرّيحُ تَلْهَثُ بالهَجيرةِ كالجُثام عَلى الأصيلْ
وعَلى القُلوعِ تَظَلُّ تُطوَى أو تُنَشَّر للرَّحيلْ
زُحِمَ الخَليجُ بِهِنَّ مُكْتَدِحونَ جَوّابُو بحار
مِنْ كُلِّ حافٍ نِصْفِ عار
وعَلى الرِّمالِ عَلى الخَليجْ
جَلَسَ الغَريبُ يُسَرِّحُ البَصَرَ الْمُحَيّرَ في الخَليجْ . »

نستطيع – بصفة عامة – القولَ بأن الخيالَ عند السياب عامة – وفي هذه القصيدة خاصة – **خيال تركيبي درامي** ، إذْ هو لا يكتفي بعلاقة واحدة في الصورة ، وإنما نحس أن الصورة عنده ثريةً ، تتنوَّع فيها مصادرُ الخيالِ وعَلاقاته بما يهبها الحركة والحياة ، قد يختلف قراء السياب في تأويل الرمز عنده أو فهم الصورة ، لكن الإحساسَ الصادقَ بحيوية الخيال وصدقه يبقى سمةً مميزة لشعْر السياب .

شيْءٌ آخر نشير إليه - في هذا الموضع - هو أن **الوزنَ الموسيقيَّ في القصيدة خاضعٌ للمعنى** الذي قصد إليه الشاعر ، وللصور الفنية المختلفة التي يتطلبها الفكرُ والإحساسُ في مضمونه . بهذا كله تظل للشعر الغنائيِّ قوتُه ما دام يقدم لنا من خلال صوته الخاص رؤيةً واعية بمحاور الصراع الحقيقيِّ للإنسان المعبر عنه .

* * *

المرحلة الرابعة : نابعة من إيمانٍ بأن الأدبَ له دور في بناء المجتمعات والبشر . إن الأدبَ نشاطٌ إنسانيّ يسهم في حركة المجتمع وتقدمه ، من هنا لا يكتب للتَّسلية والترفيه أو للمتعة والتطهير ، وإنما من أجل أن يبرز - بالدرجة الأولى - **(رؤية) خاصة للأديب وأن يحدد (موقفًا) يلتزم به** .

لقد أصبحت السَّلبية أمرًا مرفوضًا في الحياة ، بالتالي في الفن المعبّر عنها : إبداعًا وتذوّقًا . إن المتذوق للأدب عليه أن يجهدَ نفسه لا لمعرفة التجربة الأدبية وفهمها فحسب ، بل عليه أن يحاولَ أن يبصر ماذا يريد الأديبُ أن يقول بالفن . إن القارئ مطالب - فيما نرى - ألا يجادلَ النص (جماليّا) فحسب ، بل (فكريّا) أيضًا ، من حيث خصوصيةُ التجربة التي يتلقاها والموقف الفكريِّ الذي تفصح عنه ، **بحيث يتخذ هو الآخر من التجربة موقفًا ، فيحكم لها أو عليها** . هنا يصبح الفنُّ بجوار ما له من (خاصية فنية) ومتعة جمالية ، وسيلة بناء وطلقة تحرير وطريقًا للتخلُّص من كلِّ ما يؤدي إلى غربةِ الإنسانِ من أجل إنسانٍ أسعد ، وحياة أفضل .

* * *

على هذا النحو فيما أرى - باختصار - يصبح التذوقُ الفنيُّ للأدب بصفة عامة - والشعر بصفة خاصة - عملية منضبطة ، تساعد على تحديد أسس دراسة النص وتذوقه . وهذه المنهجية في التذوق تساعد كثيرًا في (ضبط) المنهج النقدي لفهم الأدب وتقييمه ، ومحاولة الإفادة بما يقدمه من خبرات وتجارب ، تمكن القارئ من الوعي بذاته ومجتمعه . . أي بما هو إنسانيّ فيه .

ونلخص رأينا في الخطوات التي تساعد على تذوُّقِ النصِّ الشّعريِّ (أو .. الأدبيِّ - بصفة عامة) وهي :

١ - **التعرف على الواقع الذي كُتب فيه النص** : لأن النص - في حقيقة الأمر - ردُّ فعلٍ لأحداث اجتماعية حدثت في الواقع الذي أنتجه ، وبالتالي فإنه لا يمكن التعرفُ بشكلٍ جيّد على ردّ الفعل (وهو النص) إلا إذا عرفنا الدافع أو المثير ، الذي أوحى للأديبِ بالتجربة التي عبر عنها - بشكلٍ أوْ بآخر .

٢ - **معرفة الطبيعة النوعية للنص** : (قصيدة - قصة - مسرحية) ، وبعد ذلك نبدأ في تطبيق المعايير النقدية التي ينبغي أن تتوفر فيه . فإذا كان النص قصيدة ، فينبغي أن نطبق عليه كل قواعد الشعر ، من حيث :

- العنوان ودلالته .
- موقف الشاعر من خلال المضمون الذي قدَّمه ، والمعاني التي استعان بها في التعبير عن تجربته المتخيّلة .
- الموسيقى . . وكيف وظفها ؟
- السمات البلاغية التي استعان بها .
- الأسلوب الذي استخدمه . . والمعجم الذي وظَّفه .
- الوَحدة الفنية التي توحد بين عناصر البناء العام للنصّ .

٣ - **معرفة التفرّد الذاتي الخاص بالشاعر** (أو الأديب) : ذلك أن أيَّ نوع أدبي له جماليات عامة ، ولكن كلَّ شاعر (أو أديب) يستخدم هذه الجماليات بطريقة خاصة أو متميزة أو متفرّدة ، فكل أديب له موقفه الفكريّ الخاص ، وله بالتالي أدواته الخاصة أيضًا في التعبير عن هذا الموقف. وهذه (الخصوصية) هي علامة ميلاد أي شاعر (أو أديب) . فنحن قد نستمعُ إلى مقطوعةٍ شعرية لم يذكر اسم صاحبها ، لكننا على الفورِ ننسبها إلى مؤلفها . وهذا ما يسمّى حديثًا بـ « البصمة الأسلوبية » .

٤ - **تقييم التَّجْربة الأدبيَّة والحكم لها أو عليها** ، وبيان مدى الإضافة التي يمكن أن تقدّمها للنوعِ الأدبيِّ الذي تنتمي إلى تاريخه ، أو بيان مدى القصور في أي محور من محاورها الأدبية .

ولا شكَّ أن هذه الخطواتِ الأربع في حاجة إلى مزيدٍ من الشَّرح والتَّفصيل . . ولكن حسبي أن أشير إليها الآن في عجالة بصفة عامة ، وأرجو أن أعود إليها - عما قريب بإذن الله - مرة أخرى .

على هذا النحو فيما أرى - باختصار - يصبح التذوُّق الفني للأدب بصفة عامة - والشعر بصفة خاصة - عملية منهجية منضبطة ، تساعدُ على تحديد أسس الدراسة الجمالية للنص ، وهذه المنهجية - التي نحرص عليها في الدراسة والتحليل - تساعد على ضبط معايير فهم الأدبِ وتقييمه ، وتمكِّن الدارس أو المتذوق من الوعي بذاته وتراثه . . وتجعله صاحبَ رؤيةٍ فكرية يقظة لكثير ممّا يحدث في واقعه العام و الخاص.

* * *

غَريبٌ عَلى الخَليج .. بدر شاكِر السيّاب

الريحُ تَلْهَثُ بالهَجيرةِ ، كالجُثام ، عَلى الأصيلْ
وعَلى القُلوعِ تَظَلُّ تُطوَى أو تُنشَّرُ للرَّحيل
زُحِمَ الخلَيجُ بهنّ مُكْتَدِحون جوّابو بحار
مِنْ كُلِّ حافٍ نصفِ عارٍ .
وعلى الرِّمالِ ، عَلى الخَليج
جَلَسَ الغَريبُ ، يُسَرِّحُ البَصَرَ المحيَّرَ في الخليج
ويَمدُّ أعْمِدَةَ الضّياءِ بما يُصَعِّدُ مِنْ نَشيجِ
أعْلى مِنَ العُبابِ يهدِرُ رَغْوُهُ ومن الضَّجيجِ
صَوْتٌ تَفَجَّرَ في قَرارةِ نَفْسِيَ الثَّكْلى : عِراق ،
كالمَدِّ يَصْعَدُ ، كالسَّحابةِ ، كالدُّموعِ إلى العيون
الرّيحُ تَصْرُخُ بي : عراق ،
والموجُ يُعْوِل بي : عراق ، عراق ، لَيْسَ سِوى عِراق !
البَحْرُ أوْسَعُ ما يَكونُ وأنْتَ أبْعَدُ ما تكون
والبَحْرُ دونَكَ يا عِراق .
بالأمْسِ حينَ مَررْتُ بالمقْهى ، سَمِعْتُكَ يا عِراق . . .
وكُنْتَ دَوْرَةَ أسطوانه
هِيَ دَوْرَةُ الأفْلاكِ مِنْ عُمْري ، تَكوَّر لي زَمانه
في لَحْظَتَيْنِ مِنَ الزَّمانِ ، وإن تكن فقدتْ مكانه .
هي وَجْهُ أمي في الظَّلام
وصَوْتُها ، يَتَزَلّقانِ مع الرُّؤَى حَتى أنام ؛
وهي النَّخيلُ أخافُ مِنْهُ إذا ادلَهَمَّ مَعَ الغُروب
فاكْتَظَّ بالأشباحِ تَخْطفُ كُلَّ طِفْلٍ لا يَؤوب
مِنَ الدُّروب ؛
وهي المفلِّية العَجوز وما تُوَشْوِشُ عَنْ « حِزام » [٥]

وكَيْفَ شُقَّ القَبْرُ عَنْهُ أمامَ « عفْراءَ » الجَميلَه
فاجْتازها . . إلا جَديلَه .

* * *

زَهْراءُ ، أنت . . أتَذْكُرين
تنّورنا الوهّاجَ تزحمه أكفُّ المُصْطَلين ؟
وحَديثَ عَمّتيَ الخَفيضَ عَنِ المُلوكِ الغابِرين ؟
و وَراءَ بابٍ كالقَضاء
قَدْ أوصَدَتْه عَلى النِّساء
أيْدٍ تُطاعُ بما تَشاء ، لأنها أيدي رِجال
كانَ الرِّجالُ يُعَرْبِدونَ ويَسْمُرونَ بلا كِلال .
أَ فَتَذْكُرينَ ؟ أتَذْكُرين ؟
سُعَداءَ كُنّا قانِعينَ
بِذَلِكَ القَصَصِ الحَزينِ لأنَّه قَصصُ النِّساء .
حَشْدٌ مِنَ الحَيَواتِ والأزْمانِ ، كُنّا عُنْفُوانَه ،
كُنّا مَداريْه اللّذين بَيْنَهما كِيانه .
أ فَلَيْسَ ذاك سوى هَباء ؟
حُلْمٌ ودورةُ أسطوانه ؟
إنْ كانَ هَذا كُلَّ ما يَبْقى فأيْنَ هُوَ العَزاء ؟

* * *

أحبَبتُ فيكِ عراقَ رُوحي أَوْ حَبَبْتُكِ أنتِ فيه ؛
يا أنْتُما – مِصباحَ روحي أنتما – وأتى المَساء
واللَّيلُ أطْبَقَ ، فَلْتُشِعّا في دُجاهُ فلا آتيه .
لَوْ جئْتِ في البَلْدِ الغَريبِ إلَيَّ ما كَمُلَ اللِّقاء !
جوعٌ إليه . . كجوعِ كُلِّ دمِ الغَريقِ إلى الهَواء .

شَوْقُ الجَنين إذا اشرأبَّ مَن الظَّلام إلى الولاده !
إنِّي لأعْجَبُ كَيْفَ يُمْكِنُ أن يَخون الخائنونَ !
أ يَخونُ إنسانٌ بلادَه ؟
إن خانَ مَعْنى أن يَكونَ ، فَكَيْفَ يُمْكِنُ أن يكونَ ؟

* * *

الشَّمْسُ أجملُ في بلادي مِنْ سواها ، والظَّلامْ
– حتّى الظَّلام – هُناك أجْمَلُ ، فهو يَحْتضِنُ العِراق .
واحَسْرَتاه ، مَتى أنامْ
فَأُحِسُّ أنَّ عَلى الوِساده
مِنْ ليلِكَ الصَّيْفيِّ طلاًّ فيه عِطْرُكَ يا عِراق ؟
بَيْنَ القُرى المتهيَّباتِ خُطايَ والمدنِ الغَريبه
غنَّيْتُ تربتكَ الحَبيبه ،
وَحَملْتُها فأنا المَسيحُ يجرُّ في المنفى صَليبَه ،
فَسَمِعْتُ وقعَ خُطى الجِياعِ تَسيرُ ، تَدْمى مِنْ عُثار
فتذرُّ في عينيَّ ، منكَ ومِنْ مناسِمِها ، غُبار .
ما زِلْتُ أضربُ ، مُتربَ القَدَمين أشْعَثَ ، في الدُّروب ، تَحْتَ الشُّموسِ الأجنبيَّه
مُتَخافِقَ الأطْمار ، أبْسُطُ بالسُّؤالِ يَدًا نديَّه
صَفْراءَ مِنْ ذُلٍّ وحُمّى : ذلِّ شحّاذٍ غريب
بَيْنَ العُيونِ الأجنبيَّه ،
بَيْنَ احْتِقارٍ ، وانْتِهارٍ ، وازْوِرارٍ . . أو « خَطِيّه »[٦] ،
والموتُ أهْوَنُ مِنْ « خَطِيَّه » ،
مِنْ ذَلِكَ الإشفاقِ تَعْصُرُهُ العُيونُ الأجْنَبِيَّه
قَطَراتِ ماءٍ . . مَعْدِنِيَّه !
فَلْتَنْطَفِئ ، يا أنْتِ ، يا قطراتُ ، يا دمُ ، يا . . نقودُ ،
يا ريحُ ، يا إبرًا تَخيطُ لي الشِّراعَ – متى أعودُ
إلى العِراق ؟ مَتى أعودُ ؟

يا لمعةَ الأمواجِ رنّحهنّ مجْدافٌ يرُودُ
بي الخليجَ ، ويا كواكبَه الكبيرة . . يا نقودْ

* * *

ليتَ السّفائنَ لا تُقاضي راكبيها عن سِفارِ
أو ليَتَ أنّ الأرْضَ كالأُفُق العَريض ، بلا بحار !
ما زلْتُ أحْسُبُ يا نُقودُ ، أعُدُّكُنَّ وأسْتَزيد ،
ما زلتُ أُنقِصُ ، يا نقودُ ، بكُنَّ من مُدَدِ اغْترابي ،
ما زلْتُ أوقِدُ بالْتِماعَتِكُنَّ نافذَتي وبابي
في الضّفّةِ الأُخرى هُناك فَحَدِّثيني يا نقودُ
مَتى أعودُ ؟ متى أعودُ ؟
أ تُراه يأزفُ ، قبل موتي ، ذلك اليومُ السعيدُ ؟

* * *

سأفيقُ في ذاك الصّبَاحِ ، وفي السّماء مِنَ السّحابِ
كِسَرٌ ، وفي النّسَماتِ بَرْدٌ مُشبعٌ بعُطورِ آب ؛
وأُزيح بالثؤباءِ بُقيا مِنْ نُعاسي كالحجاب
من الحرير ، يشفُّ عمّا لا يبين وما يبين :
عَمّا نَسيتُ وكدتُ لا أنسْى ، وشكٌّ في يَقينْ .
ويضيء لي - وأنا أمُدُّ يَدي لألْبِسَ مِنْ ثيابي -
ما كُنْتُ أبْحَثُ عَنْهُ في عَتَماتِ نَفْسي مِنْ جَواب
لِمَ يَمْلأُ الفَرَحُ الخَفِيُّ شِعابَ نَفْسي كالضّبَابِ ؟
اليَوْم - وانْدَفَقَ السُّرورُ عَلَيَّ يُفْجَؤُني - أعود !
واحَسْرَتاه . . فَلَنْ أعودَ إلى العراقِ !
وهل يعودُ
مَنْ كانَ تُعْوِزُهُ النُّقود ؟ وكَيْفَ تُدَّخَرُ النُّقود
وأنْتَ تَأْكلُ إذْ تَجوعُ ؟ وأنت تُنفِق ما يَجود
به الكِرامُ ، على الطّعام ؟

لِتَبْكِينَّ على العِراقِ
فما لديكَ سوى الدُّموع
وسوى انْتِظارِك ، دون جَدْوى ، للرِّياحِ وللقُلُوع !

* * *

الفصلُ الثالث
عَلاقةُ الموقفِ الفِكري بالبِناء الفَنِّي

« تُغرينني بالحُبِّ يا صَديقتي

فمن تُرى يضمنُ لي موتًا بلا نَدامهْ

ومَنْ تُرى

يَضْمَنُ لي في هَذه المدينةِ القيامَه ؟»

أحمد عبد المُعْطي حِجازي

تقدِّم التَّجربةُ الأدبيةُ رؤيةً إنسانيةً واضحة ، في حين أن الواقع الذي تعكس نبضَه في صراعٍ دائبٍ وحركةٍ مستمرةٍ ، وهنا تكون مهارةُ الأديبِ في استشفاف ما تُفصح عنه خصوصيةُ اللحظة من بين ما ينوء به الواقع المعقد المركَّب بكل ما يحدُّ من حريَّة الإنسان ، إذ ليس هناك تجمعٌ بشريٌّ بلا صراعٍ أو أزمةٍ على اختلافٍ في النوع والدَّرجة . والأدب لا يمكن أن يعزبَ عنه نفي واحدة من صور البؤس الإنسانيِّ المتعددة ، ولا يمكن إلا أن يكونَ ملتزمًا بشجبِ صورةٍ من صور هذا الشقاء، أو تمجيد موقفٍ من مواقف الانتصار عليه . والأدب على اختلافِ عصوره ، وتنوع أشكاله ، يمارسُ هذا الالتزام ، **ومع تنوُّع درجاتِ الوعي بالواقع ، تتفاوتُ التجاربُ الأدبيةُ المعبرةُ عنه** ، وهنا يُصبحُ السؤالُ الجديرُ بالمناقشة هو : **بم يلتزم الأدبُ** ؟ **وأيُّ عذابات البشر في واقع « محدد » هي سر شقاء الإنسان ومصدر آلامه ؟**

لهذا كان المدخلُ الطَّبيعيُّ لدراسة الأدبِ هو **التَّعرف على الواقع المحدد** الذي أبدع في إطاره النصُّ الأدبيُّ ، في ظلال ما تكشف عنه تَجْربةُ الأديبِ نفسها من إيحاءات فكرية وشعورية وفنية. والتسليم بأن الأدبَ نشاطٌ إنسانيٌّ يفرض علينا ربطَ النتيجة بمسبباتها ، والقضية بمقدماتها، وبالتالي **الكشف عن العَلاقة (الجدلية) بين الأدبِ والإطار الاجتماعيِّ المنعكس عنه** .

وهذه الدراسة الضَّرورية - في تقديرنا - للنصِّ ليست تفسيرًا له ولا حكمًا على قيمته ، بيد أنها وسيلةٌ هامةٌ لفهمه وتحليل بنيته .

إن الأدبَ يستمد قيمته من خصوصيته ، وخلوده من التحامه بضمير جماعته المبدعة المتذوقة له . على هذا فإن وعيَ الأديبِ بالواقع الذي يعايشه ، وبأدوات التَّشكيل الجمالي لعمله ، يهب لفنه الجودةَ والخلودَ ، وفي اللحظة ذاتها يمنح القدرة على مواجهةِ الحياة ، والتَّصدي النبيل لتناقضاتها وأزماتها .

نحاول اختبار هذه القضية على ضوءٍ من دراسة شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، ومن يقرأ دواوينه : مدينة بلا قلب (القاهرة ١٩٥٨) - لم يبق إلا الاعتراف (بيروت ١٩٦٥) - أوراس (بيروت ١٩٧٣) - مرثية للعمر الجميل (بيروت ١٩٧٣) - كائنات مملكة الليل (بيروت - ١٩٨٣) - من يقرأ دواوينه هذه وغيرها مما لم يجمع من شعره ، يجدُها تُفصح عن التزامٍ بالنضالِ والدفاع عن حق الإنسان العربيِّ في الحياةِ والحرية ، بل إنه يضحي - في شعره - بالحبِّ من أجلِ الثَّورة ، حيث يختم قصيدته « مسافر أبدًا » - على سبيل المثال - بهذا المقطع :

« تُغْرينني بالحُبِّ يا صديقتي
فَمَنْ تُرى يَضْمَنُ لي مَوْتًا بلا نَدامهْ ؟
ومَنْ تُرى
يَضْمَنُ لي في هذه المدينةِ القيامهْ ؟» [1]

الوعي الفكري المطرّد بالحرية والنضال يواكبه في قصائد شاعرنا جودةُ البناءِ الفنيِّ - كما سنفصل ؛ من هنا نعتقدُ أن ثراءَ التَّجربة الفنية وعمق الرؤية الإنسانية التي تفصح عنها ينشآن من معايشةِ قضيةِ اللَّحظة الزمانية المكانية التي يصورها الأديبُ ، لذلك كانت معرفةُ الإطارِ الاجتماعي - من خلال النص وبوحي من مضمونه - ليست وسيلة لفهم النص فحسب ، بل أيضًا مفتاحًا ضروريًا وهامًا لدرس بنائه الفكريِّ والفنِّي . إن الأدبَ الحقيقيَّ هو ما يعبِّر عن الإنسانِ وعن العالم الذي لا تتوقَّف أبدًا مسيرتُهُ ، **وعلى قدرِ الالتزام بالقضية الأساسيَّة للعصر ، والوعي بما يمكن أن يُحققَ بلاغةَ النوع الأدبيِّ ، تكون القيمةُ المعياريةُ للأدب** . وسوف تتكشَّفُ هذه الحقيقة - حقيقة حتمية العَلاقة بين الوعي بموقف فكريٍّ تقدُّميٍّ ، و تشكيلٍ جيد لبناء التجربة الأدبية - بدرجة أوضح عند تحليل قصيدة « البحر والبركان » لأحمد عبد المعطي حجازي من ديوانه الثالث « مرثية للعمر الجميل » .

ينبغي أن نقرر ابتداءً أن **وظيفةَ الأدبِ تحدِّد ماهيته** ، وهذه الوظيفةُ لا يمكن أن تحد بشكلٍ

جازم (dogmatic) أو مجرد ، وإنما تحدّها طَبيعةُ المرحلةِ التاريخية التي يمر بها المجتمع المبدع المتذوق له. وطبيعة الأدب لا يمكن أن تبقى ثابتةً رغم تطور المجتمع ، و وظيفته في مجتمع رأسمالي تختلف عنها في مجتمع اشتراكيٍّ أو نام ، ذلك أن الطبقةَ المسيطرة توجه الفن - غالبًا - نحو تحقيقِ أهدافها الاجتماعية ومثلها الأخلاقية ، وفي عين اللحظة نحو تثبيت نُظمها وأيديولوجيتها حتى تحافظ على وجودها .

وتجتاز المجتمعاتُ (البرجوازية) المعاصرة حيرةٌ شديدة إزاءَ دور الفن ، وتتعدّد - إن لم تتناقض - صوره وأساليبه فيها بحكم تباين الطّبقات المكونة لها والمسيطرة فيها . ويزيد هذه الحيرة - عذابًا - في بعض هذه المجتمعات أنها قد تخوض أكثر من صراع في نفس اللحظة التاريخية التي تمرُّ بها . فمعظم الدول (النامية) تخوض معركةً سياسيةً شرسة ضد الاستعمار والإمبريالية العالمية ، في وقت ينبغي عليها فيه أن تناضل اجتماعيًا ضد القهر والاستغلال الناجمَيْن عن التفاوت الطبقيّ بين شعوبها . وإذا كانت إحدى هاتين المعركتين : السياسيَّة أو الاجتماعَية تستوجب كِفاحًا لا يُحد ، فما ظنك ببلادٍ تخوض المعركتين معا : معركةَ تحرير الأرض ودحر المعتدي ، ومعركة نفي الاستغلال والظلم الاجتماعيّ ؛ من هنا يصبح أيُّ نبلٍ للأدبِ حين يوظّف من أجل هاتين المهمتين ، حينئذ **تتحول بلاغةُ الأدبِ وجماليات الشكلِ إلى (أخلاقيات) سامية ، إلى أن يكون وسيلة للإشادة بتحرير الإنسانِ من كلّ ما يكبله ويرهقه ، وأغنية تشدو بعالمٍ حرٍّ جديد ، بذلك يغدو الفنانُ بتنبؤاته وأحلامه عضوًا في المجتمع ، لا يمكن الاستغناءُ عنه.**

عن هذا (الوعي) الملتزم يصدر شاعرنا - حجازي - منذ وقت مبكر ، ففي قصيدة « لمن تغني» ؟ يفصح عن وظيفة شعره قائلاً :

« مِنْ أجْلِ أنْ تَتَفَجَّر الأرضُ الحَزينَةُ بالغَضَبْ
وتُطِلّ في جَوْفِ المآذنِ أغنياتٌ كاللَّهَبْ
وتُضيء في ليلِ القرى ، ليل القرى كلماتُنا . . » (٢)

وإذا كان شاعرنا قد وظَّف شعره نضالاً نبيلاً لمعارك الأمة العربية الاجتماعيَّة والسياسيَّة ، فإن « بلاغة » شعره يجب أن تراعى بالدَّرجة الأولى في هذا الالتزام الفكري الواعي بطبيعة المرحلة ومهام الإنسان فيها . عند شاعرٍ ملتزم وأصيل ، تنهار خرافةُ أن هناك كلماتٍ شعرية ، أو موضوعات أثيرة في الفنِّ ، وعناوين رقيقة لمضمون التجربة . تتلاشى مثل هذه الأوهام البلاغية

حين نقرأ هذه السطور الأخيرة من قصيدة « أوراس » التي يحيّي فيها ثورةَ الجزائر العظيمة :

« فاشْتَدّي
يا ريحَ الرّوحِ الشَّرقيَّة
يا نَسْري
ليظلَّ جناحُك في المغرب يَخْفُقْ
وليصحُ جناحُكَ في المشرقْ
ولتحملْكِ الرّيحُ الشَّرقية
لتُظَلِّل رأسَ الفارسِ وهو ينادي :
الحُرِّيَّة
الشَّعْبُ الواحِدُ مِنْ بغدادَ إلى الدارِ البيضاءْ
والأرضُ لأبناءِ الأرْضِ الفُقَراءْ . » (٣)

ونؤكِّد أن التزامَ الشاعر ليس بالنضالِ السياسيِّ فحسب ، بل يسهم – شعره – أيضًا في المناداة بضرورةِ تحقُّق العدل الاجتماعيِّ . ولا ريب في أن الحديث عن القضيَّة الاجتماعيَّة محكُّ ثورية المناضل ، إذ إن الدعوةَ إلى العمل الوطنيِّ تجمع – دوْما – كل طبقات المجتمع ، وتوحدها في جبهةٍ متحالفةٍ ؛ لذلك فعندما تثار المسألةُ الوطنيةُ تغيب – إلى حين – القضية الاجتماعية . لكن الوعي المستمر بحتمية العدلِ الاجتماعيِّ دليلُ صدق على التزام الشاعر ، حيث يشكّل بالوعي أدبه إسهامًا في تجديد الكونِ والإنسان ، وتعبيرًا عن طموحهما الدائب للحرية . وقصائد الشاعر تعبِّر عن هذه المعاني ، من ذلك على سبيل المثال :

« إني أُحِبُّكَ أيُّها الإنْسانُ في الرّيفِ البعيد
وإليكَ جِئْتُ وفي فَمي هَذا النَّشيدْ
يا مَنْ تَمرُّ ولا تَقِفْ
عِنْدَ الّذي لم يُلق بالاً للسُّكارى والسَّتائِرِ والغُرَف
وأتى إلَيْكَ ، إلى فَضائِكَ بالنَّغَم
نَغَمٌ تَلَوَّعَ في فؤادِي قبلما غَنّيت لك
فأنا الذي عالجتُ نَفْسي بالهوى
كي تَخْرُجَ الكَلِماتُ دافِئَةَ الحُروفْ
وأنا الذي هَرْولتُ أيامًا بلا مَأوَى ، بدونِ رغيف

كي تَخْرُجَ الكَلِماتُ راجفةً ، مروَّعةً بُكلِّ مُخيف
وأنا ابنُ ريف
ودَّعْتُ أهلي وانتجَعْتُ هُنا
لكن قَبْر أبي بقريَتِنا هناك يَحُفُّه الصَّبّار
وهناك ما زالتْ لنا في الأفقِ دارْ . » (٤)

* * *

نعود إلى قصيدة « البحر والبركان » حتى لا يعزُبَ النصُّ المنتخبُ عن القضيةِ الجمالية الفكريَّة المثارة . القصيدة تصور بإيقاعٍ ملحميٍّ بطولةَ جنود مصر في معركة « شدوان » ، حيث تعرضت هذه الجزيرةُ في البحر الأحمر لعدوان إسرائيليّ غادر سنة ١٩٦٩ .

حين نحاول أن نعرض « للمضمون » الذي خرجت به القصيدةُ ، فأول ما يلاحظ أن **الأصواتَ التي تكوِّن نسيجَها الفنيَّ متداخلةٌ** ، فأحيانًا ترد في وصف سرديٍّ عام ، وأخرى بصوتِ غناء فرديٍّ يتلَوَّن حَسَبَ تعدُّد المواقِف ، وثالثة بصوتٍ ملحميٍّ نضاليّ صُلب . نحن إذن أمام **نسق جديد من القصيدة المركبة، يمتزج فيها طابعُ الغناء بأسلوب الملحمة** . بيد أن عصرنا ليس عصر الملاحم ، كما أنه – على المستوى الاجتماعيِّ – ليس عصرَ البطل الفرد ، بقدر ما هو عصر « الشَّعب » البطل والأمة المناضلة . وعلى المستوى الفني : انقرض شكلُ ملاحم البطولة ، وفتر صوتُ الغناء الفردي ، واندمج هذان النوعان – الملحمة والشعر الغنائي – في الشعر المعاصر ، ليقدما نموذجَ القصيدة الطويلة المركبة ، من هنا نجد « الملحمية» في مثل قصيدة « البحر والبركان » تتمثَّل في (الموقف) الذي يسجِّل بطولةَ الأمة لا الفرد .

هذا النوع من القصائد الطَّويلة ذات الأصوات المتعدِّدة عالجه حجازي في قصائد سابقة ، منها على سبيل المثال : بغداد والموت ؛ سوريا والرياح في ديوان « مدينة بلا قلب » – قصيدة « أوراس » وهي من خير نماذجه في هذا النوع ، وقد كتبها عن ثورة الجزائر ؛ رثاء المالكي ؛ دماء لوموبا في ديوان « لم يبق إلا الاعتراف » – البحر والبركان ؛ الرحلة ابتدأت – مرثية للعمر الجميل؛ خمس أغنيات للشيءِ المنسي ؛ تروبادور في ديوان « مرثية للعمر الجميل » . وهذا يعني أن تلك القصائد في اطِّرادٍ مستمرٍّ عنده ، وأنه يفصحُ عن ضرورةٍ فنية تعكس وعيًا بحركةِ الواقع ومتطلباته الفكرية والجمالية .

للحق . . فإن هذا النوع من القصائد المركبة ذات الأصوات المتعددة ، الذي يطول بناؤه عن

الحيز الكمي المألوف للقصيدة الغنائية ، ويصير ذا محاور فكرية متنوعة ،قد سبق إليه جماعةَ الشعر المعاصر قاطبة الشاعرُ العراقيُّ بدرُ شاكِر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) (٥) .

وقد نمت القصيدةُ الطويلةُ ذات الأصوات المتعددة في الشاعر المعاصر ، وبرزت بشكلٍ ملحوظٍ في شعرِ عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ونزار قبّاني وأدونيس وعفيفى مطر - على سبيل المثال ، حيث صارت تكوِّن معظم ديوان الشاعر ، وتتشكَّل في مقاطع متعددة ، لها عناوين فرعية أو أرقامٌ عديدة ، ليقدم بناؤها المركّب الذي ينتظم أجزاء متنوعة موقفًا واضحًا رغم شموله .

قصيدتنا « البحر والبركان » الغنائية الملحمية ، تبدأ بوصف شدوان وسط هدير البحر وارتعاشات النجوم عليه . وتوحي وَحْدةُ الجزيرة وعزلتها بالوحشة والخوف ، بيد أن صوتَ الشاعر - رغم فرديته - يبرز في طابعٍ ملحميٍّ ليقرر أن :

« شدوان
مَدينَةٌ طَفَتْ عَلى وَجْهِ الزَّمَنْ
سَكَنْتُها وَحْدي
وهأنا أدْفَعُ مِنْ دَمِيَ الثَّمَنْ . » (٦)

لكن الجزيرةَ الصَّغيرةَ تُصبحُ رمزًا للوطنِ الكبير ، ويصيرما يهدِّدها نفس ما يهدده من أخطار، يهددهما - معا - العدوّ الأجنبي الغادر ، الذي تحل عليه جريرة « كل دم العشيرة » . وهو (العدو) أيضًا « الملح » الذي يحول دون خصب الحقول ، حينئذ تتحوَّل شدوان في نسيج القصيدة من مدينة لتصبح :

« شدوان
مَنْفى ، وبُنْدقيتي وَطَن »

بعد الإشادةِ بالنضالِ وقهر الخوف ، تعود القصيدةُ إلى التغنِّي بوصفِ الجزيرة ، وهل من أعطاها هذا الاسم « مَلاحٌ شَريدٌ أم خارِجٌ حَمَلَ السّلاح على الْمُدن » ؟ ويصور هذا المقطع جوًّا شاملاً للبكارة في كلِّ شيء : في سماء الفجرِ وصوت البحرِ وأنفاسِ المياه والرمل المبتل وأضواء الفنارة :

« بِكْرٌ ، كأنَّ اللهَ مُنْذُ هُنَيْهَةٍ خَلَقَ الحياهْ
بِكْرٌ أنا

أمشي عَلى أرْضِ البَكارهْ
أرْضٌ أنا فيها مواطِنُها السَّعيدْ
ومَليكُها الشّاكِي السِّلاح
بِكْرٌ مَواويلُ الْجُنود
تَنْسابُ مِنْ أحلامِهِم في الفَجْر
تُصْبِحُ أوْجُهًا وقرًى صَغيرهْ » .

فجأةً ينقلب الوصفُ الغنائي إلى حركة دراميةٍ جياشة في الصَّمْت الفريد ، إذ يصيحُ صوت بالرجال « ويلمح وحش القرش في البقع المنيرة » . ويكون هذا رمزًا لاقترابِ العدوِّ الغادرِ ، عندئذٍ تأخذ شدوان للمرة الرابعة معنى آخر وتصير :

« شدوان !
هي الوطن »

بعد الإفاضةِ في التّعبير عن الفجرِ نصلُ إلى الليل ، وهنا تستمدُّ الصورة الشعرية – حين تصف النقيض وتعكس المقابل – قدرًا كبيرًا من حيويتها وجودتها ، فتصور مساء الجزيرة المعتم ضاربًا على الأرض الحصار « وكأنما النهار وأمنه وهمًا من الأوهام » . ويتحول البحرُ وحشًا هائجًا ، وتشتد حركةُ الأمواج والريح ، ويترقَّب الرفاقُ الخطرَ ، بل يلمسون رفيفه فوق الجلود ، ولكن الجنود الأبطال لا يجبنون ، حيث :

« يتشبَّثُ الدمُ بالتُّرابِ ، وتنشبُ الأعضاءُ صورتها
على صدرِ الحُفَرْ »

وسط الدم الفائر والخطرِ الداهم – تأخذ شدوان معنى خامسًا لتصير :

« شدوان
البحر والبركان »

هذا التعبيرُ المجازيُّ الذي يدل على المفارقة ، بين : البحر الزاخر واللَّهب الهادر ، يبدو إعجازهُ في إيجازهِ ، ويفصح عن إيحاءاتٍ فكريةٍ وفنيةٍ ثرية ، ويؤذن ببدْء (الملحمة) . عند ذلك – في بناء القصيدة – يبرز صوتُ الشاعر النضالي في حماسٍ منتصرٍ عنيد ، يفجِّرُ طاقاتٍ غنائية خصبة على المستويين: الفكري والفني ، وهذه الغنائية تتبدى خصوبتُها الفنيَّةُ وبلاغتها الشاعرية – بالدرجة الأولى – في صلابةِ العزمِ وقوة الإرادة التي تشعُّ ساميةً بين أعطافها ، وفيما

تعبِّر عنه من قيم ثابتة في عمر الإنسانية ، مما يؤكِّد أن بلاغةَ العمل الفنيِّ تتغيرُ باختلاف أشكالِ بنائه ومحتوى مضامينه .

وأخشى أن أسردَ ما في هذا المحور من بناءِ القصيدةِ بلغة السردِ الشاحبة ، التي قد تعجز عن توصيل ما به من رؤى ومشاعر ، لذلك أنقله بلغة القصيدة :

« شدوانُ !
البَحْرُ والبُرْكانْ
والنَّجْمُ بالنَّجْم اقْتَرنْ
شدوانُ لا تُفْضِي لأرضٍ غيرها ،
واللَّيلُ لا يُفْضي سوى لليل ،
والأعْداءُ للأعداءِ ، والبَحْرُ المحيطُ إلى سواه
فاحْفُرْ على أرضِ الجَزيرةِ بيتَ أُمِّكَ
واحْتَمِلِ ضربَ الغُزاه
أو لُذْ بأَذْيالِ الفِرار ، فَلَنْ تَصيرَ إلى قَرارْ
سَتَظَلُّ تَبْحَثُ في النَّهارِ عن الظَّلامِ
وفي الظَّلام عن النَّهارْ
عن مَخْبأ تُخَفي به آثارَ وجْهك
لا ترى إلا وُحوشَ القِرْشِ والجُثَثَ الغَفيره
وتَظلُّ أنْتَ نَفْسَكَ خائفًا ممنْ تُحبّ
فأيُّ مَحبوبٍ تَلوذُ له بأذيالِ الفِرار !

. . . .

« فاثْبُتْ على أرْضِ الجَزيره
اثْبُتْ على الأرْضِ التي مَنَحَتْكَ مملَكَةً ، وجَرِّبْ
لَفْظَةَ الرَّفْضِ النَّبيلَ
قُلْ « لا » هنا ،
لتقولها في كُلِّ مملكَةٍ سواها
لِتَقولَها يَوْمَ الحِساب ، إذا أتى يَوْمُ الحِساب
وعادَت الأشلاءُ تَسْأَلُ مَنْ رَماها للكِلاب

ومَنِ اشْتَراها وافتداها ؟ »

وتنتهي الملحمةُ بعد أن سحب الموتُ ظلَّهُ عن الجَزيرة ، وانكشف الغُبار – غبار المعركة – عن الصباح – صباح النصر . وتكون الفرحةُ خاتمة متفائلة لقصيدة ، تؤكد نفي العيش الضرورة والموت الضرورة ، وتطهر الحب من الخوف ، ولكن أي حبٍّ تعني :

« وهل عرفْتَ الحبَّ حقّا ؟
ما الذي صَنَعَتْه أيدينا لنُعطي أمهاتْ
وقرًى يعيث بها الطُّغاة ؟
لا !
نَحْنُ لَمْ نَعْشَقْ ولم نَعْرِفْ سوى الحُبِّ الضَّروره
والعَيْش والموت الضَّروره »

كما تشيد – روح القصيدة – بالإيمان النبيل بانتصار الحق المناضل ، وإشراقة الحرية الحمراء . على هذا ننتهى إلى أن تجربةَ الشاعر – كما تصورها القصيدة – رمز لقدرة الإنسان وتمجيد لحريته وانتصاره .

* * *

كان من الممكن أن تصير هذه القصيدةُ مما كان يطلق عليه في أدبيات النقد الكلاسيكي « شعر المناسبات » ، وتموت عَشيَّة يومَ قيلت . ولكن القصيدة ارتفعت بالمناسبة وارتقت بلحظة المصادفة ، لتكون ملحمةَ بطولةٍ ونصر .

ذلك قدر الفن العظيم – دومًا – ألا يكتفي بتصوير الواقع فحسب ، بل يشكِّل واقعًا أكثر خصوبة وأعظم عطاء ، يتجاوز المعطى إلى استشراف الحلم . إن تجربةَ الأديبِ تنطلق – عادةً – من موقفٍ إنسانيّ خاصّ ، لكن دربته تتجلّى حين يرتفع بإطار تجربته من الخاص إلى العام ، ومن الفرد إلى الإنسان ، وبذلك تصبح له (رؤية) إنسانية شاملة إزاءَ الكون وما فيه . **النسبي إذن لا يلغي ما هو مطلق في الفن** ، والأعمال الخوالد في تاريخه توكد هذه الحقيقة . « **إن الفنَّ مهما يكن وليد عصره فهو يضمن قسماتٍ ثابتة من قسمات الإنسانية** ، وبقدر ما صور هوميروس وإسخيلوس وسوفوكليس الظروفَ البسيطة لمجتمع قائمٍ على العبودية ، كانوا مقيدين بعصرهم وفات أوانهم . ولكن بقدر ما كشفوا في ذلك المجتمع عظمة الإنسان ، وسجَّلوا في شكلٍ فنيٍّ صراعَهُ وأشواقَه ، وألمحوا إلى إمكانياته غير المحددة – فإن كتاباتهم تبقى حيةً ، بل معاصرة . . . لا تزال تؤثر فينا فنيّا حتى اليوم ، وستؤثر في مصير الإنسان على الدوام . » (٧)

على هذا نؤكِّد أن **قدر الوعي والالتزام في التَّجربة الأدبية يعطيانها قوةً في التَّعبير ، وقدرةً على التَّصوير هائلتين** . وقصيدتنا « البحر والبركان » – التي تفصح عن ذلك – تتداخل فيها أصواتُ التَّعبير التي تحدَّثنا عنها ، مجدولة بغنائية الشعر ، وحكاية القص ، وحركة الدراما ، من هنا تتنوَّع فيها أنساق التعبير ، وتختلف تبعًا لذلك بلاغتها من مقطعٍ لآخر . ونتأمل هذين المقطعين ففيهما دلالة على تنوع أدوات التشكيل الفني لأجزاء القصيدة بدرجة تبرز فيها خصوبة الفنِّ وخلود المضمون :

« الموتُ
كنهُ أنتَ !
فهو فتًى بسِنِّكَ يَرْتَدِي ذاتَ الثِّيابْ
أخْرِجْ له مَوْتًا لموت
مَنْ مِنَ الموتَيْن يَغْلب ؟ من يزودُ عَنِ التُّراب
واذكرْ هنا موتاكَ ، واذكرْ وجهَ أمِّك
هَلْ ترى أحْبَبْتهم يَوْمًا ، كما أحببتهم في ساعة الموتِ الوبيلْ
الموت فَوْقَ رؤوسنا ، والموتُ بين أكفِّنا
والموت يعصِفُ بالرِّقاب
ونظلُّ نحن نصيحُ في فرحٍ جنوني به
لا ، لا سبيل إلى الجزيره »

في هذا المقطع الثَّري – بدلالاته الفكرية والتَّصويرية – تتراءى كلماتٌ وجملٌ مبتورة حادة (الموت . . . كنه أنت ! . . أخرج له موتًا لموت . . ، لا . . . لا سبيل إلى الجزيره) ، حيث لم تعد الكلمات « مصطلحات » ذات مدلولٍ معجميٍّ إستاتيكيٍّ جامد ، بقدر ما أصبحت رموزًا لصورٍ حية ديناميكيَّة ، تعبِّر عن سعي الفنان – في هذا المقطع – نحو إبداع عالم مناضل : بتشكيلٍ خلاّق من الكلمة المصوِّرة والجمل المعبِّرة .

وتتعدَّد أساليبُ الاستفهامِ في هذا المقطع مثل :

« الموت ؟ – مَنْ مِن الموتين يغلب ؟ – من يزود عن التُّراب ؟ – هل ترى أحببتهم يومًا ؟ » .
كثرة أساليب الاستفهام – وأدواته – وتنوُّعها بين مجازي وحقيقيٍّ ، تعطي هذا الجزء من القصيدة قوَّةً بلاغيةً في التَّصوير ، حيث إن أساليبَ الاستفهام يطلب بها التصوّر أو التَّصديق – كما يرى البلاغيون القدماءُ – وهذا يمنح العبارةَ حيويةً وثراءً متجدِّدين .

كما تتضح فيه بعض أساليبِ الأمر مثل :

« كُنْهُ أَنْتَ . . . . أَخْرِجْ لَهُ مَوْتًا لِمَوت . . .

واذْكُرْ هُنا مَوْتاك . . . واذْكُر وَجْهَ أُمِّك » .

وأساليب الأمر في هذه التراكيب كلها حقيقية – باستخدام فعل الأمر – تدلُّ على طلب تحقيق الفعل على وجه الإلزام والاسْتِعلاء – بتعبير البلاغيين أيضًا – وهذا يدعم معاني الثَّبات والنِّضال التي تكون شطرًا من فكر التَّجربة .

وتظهر أيضًا بعض أساليبُ التَّقرير الخبريَّة مثل :

« فهو فتًى بمثل سنِّك . . الموْتُ فَوْقَ رؤوسِنا والموت بين أكُفّنا . . ونظلُّ نحن نصيحُ في فَرْحِ جنوني به . . » هذه الأخبارُ يراد بها « فائدة الخبر » أي توصيل الحكم الذي تضمنته إلى السامع ، وتثبيت المعنى المقصود في ذهنه وشعوره . وتجد في المقطع أسلوبًا آخر ، وهو النفي المؤكد بالتكرار مثل : « لا ، لا سبيل إلى الجزيرة » .

سمة أخرى نلحظها في بلاغة أداء المقطع ، وهو شيوع أفعال المضارعة والأمر الدالَّتين على : الحركةِ والطَّلب ، مما يهب الفكرة والصورة حياةً زاخرة وحركة متدفقة . ومن حيث تشكيلُ الصورة نلمس ذلك « التَّشخيص » التَّمثيلي للموت « بفتًى يرتدي ذات الثِّياب » ، وفي نفس الجزء من الصورة قلب للتمثيل و « أنسنة » للموت ، فيصير ركنا التمثيل : المشبه والمشبه به – رغم ما بينهما من تباعد – في مستوى متكافئ ، ليكون هذا تحميسًا للمقاتل الموت ، ليرى « مَنْ مِنَ الموتين يغلب ؟ »

و وسط لقاء الموت تبرز لمسةُ حنانٍ دافعة حين تذكُّر المناضل في القصيدة بموتاه من الضَّحايا الأبرياءِ ، وبوجه أمه – رمز القَداسة والشَّرف وعراقة النَّسب – **وهل ترى أحبهم كما** في هذه السّاعة الدامية ، حيث الموتُ فوق الرؤوس وبين الأكُفِّ ، وأقرب من حبل الوريد ، ثم تشعُّ الصّورةُ في المقطع عن فرح . . ولكن أيَّ فرح هذا . . ؟ إنه فرحٌ جنونيٌّ ، عنيدٌ ، مناضلٌ ، تعبر عنه جملةٌ تبدأ كلماتُها الأول بحرف (النون) ، الذي يرنُّ عامة في معظم كلماتها « ونَظَلُّ نَصيحُ في فرحٍ جنوني به » ؛ أي أن جرسَ الكلماتِ وإيقاعها يتعاونان مع دلالاتها في التَّعبير والتَّصوير .

ثم ننتقل إلى مقطع آخر هادئ النَّبرة ، تختلف طَريقةُ تشكيله عن سابقه ، ينهي به الشاعرُ القصيدةَ معلنًا انتصاره بالعودةِ إلى أمه (الوطن) ، مبينًا لها ثمنَ ما ضحّى به ليفرح معها باللقاء المظفر :

« كانَ الطَّريقُ إليكِ يا أمّاهُ أن آتيكِ مَطْلولَ الجِراحْ
كانَ الطَّريقُ إليكِ أن آتيكِ حاملاً السِّلاحْ
كانَ الطَّريقُ إليكِ أن أغزو لك المدنَ الكَبيرَه
وأضُمَّها لكِ ، للجَزيره . »

أول ما يلاحظ هنا رقةُ نبرة التَّقرير الهادئة المطمئنَّة ، تشعُّها بداياتُ الجمل المكوِّنة لنسيج المقطع ، حيث تبدأ كلها بالفعل الماضي (كان) ، ثم الاسم (الطريق) ، ثم الجار والمجرور المتعلقين به (إليك) ، ثم المصدر المؤول من : أن والفعل المضارع ، بل إن الفعل (آتيك) يتكرَّر في جملتين من هذا الطريق .

وننظر في المقطع ثانية – على هذا النحو في رسم الكلمة – لنرى كيف تدلُّ عباراتُه على هدوء المطمئن ، وتشير صورُه ورموزُه إلى ثقة المنتصر :

كانَ الطَّريقُ إليكِ أنْ آتيكِ مطولَ الجِراح
كانَ الطَّريقُ إليكِ أن آتيكِ حاملاً السِّلاح
كان الطَّريق إليك أن أغزو لك المدنَ الكبيره

هذا التكرار – الذي يعد (ظاهرة) عامة في الشِّعر الحرِّ – يحافظُ على الهندسة اللَّفظية والعاطفية للعبارة . وترى نازك الملائكة « أنه يضعُ في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلِّطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعوريَّة ، التي يسلطها الشعرُ على أعماقِ الشاعرِ فيضيؤها بحيث نطلع عليها ، أو لنقل إنه جزءٌ من الهندسةِ العاطفيةِ للعبارة ، يحاول فيه الشاعرُ أن ينظم كلماته ، بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما . » (٨)

على هذا يتأكَّد قولُنا إن **الكلماتِ لا تعيش في القصيدة إلا بما يبثُّه الشاعرُ فيها من حياةٍ نابضةٍ، إذ لم تعد مهمةُ الأدبِ المحافظةَ والجمود على دلالة اللغة في المعجم ، بقدر ما هي بعث حياة جديدة فيها** . هنا تتحول اللغة من (شيء) جامد إلى (كائن) حي ، إذ إن « مهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتَّشكيل عليها ، بل مهمتها على العكس تفجير تفريعاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال ، لنستخلص منها إمكانياتٍ غير متوقعة ، وآمالاً ومعاني

كامنة مدهشة ، تحمل في طياتها تحول الوقائع المعرُوفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير . » (٩)

* * *

يترتَّب على ما سبق أن **القصيدة تشكيلٌ جماليٌّ بلغةٍ ذات إيقاع موسيقي ، تعبِّر عن موقفٍ فكريٍّ يلتزم به الشاعرُ ، كما يترتَّب عليه صدق ما نؤمن به وندعو إليه من أن الوعي بحركة الحياة ، والالتزام بقضايا تحرير الإنسان – عند أديب أصيل – يمنحان الأدبَ بلاغةً متجددةً** ، تشع من طبيعته النَّوعية المتطورة . أيضًا فإن الوعي بموقفٍ فكريٍّ تقدُّميٍّ له عَلاقة طردية بقوة تشكيل البناء الفني للتَّجربة الأدبية ، حيث تتجاوز رؤية الأديب خصوصية التَّجربة المعبر عنها ، لتكون له نظرةٌ شاملةٌ إزاءَ الكونِ والإنسانِ .

ومن السذاجة نفي أن « الموضوع » وحده لا يحدد للمعنى المعبر عنه قيمة ، وإنما يحظى الفكر بالتقدير في جماليات الأنواع الأدبية بطريقةِ التناول الفني له ، فالتجربة – في الأدب – وإن دارت حولَ موضوع معين ، فإنها تتشكَّلُ – حسبَ طبيعة النوع – لا لتعبر عن تجربةٍ محدودة ، بل عن موقفٍ إنسانيٍّ شامل .

ونجد – بالفعل – أن قوةَ الفنِّ عند شاعرنا أحمد عبد المعطي حجازي تنبع من صَلابة الالتزام ، لا بقضايا وطنه المصري فحسب ، بل بقضايا شعوب أمته العربية جميعها ، كما تكشف عن ذلك أعماله الشعرية . وهو يعي ذلك منذ وقت مبكر (١٩٥٨) ، فيُعلن عن التزامه الفكريِّ بقضايا الأمة ، وعن التزامه الفني بأمانة الكلمة ؛ ويكشف عن ذلك قوله في قصيدة « دفاع عن الكلمة » :

« أنا في صَفِّ المخلِّصِ مِنْ أيِّ دِيانَه
يَتَعَبَّدُ في الجامعِ أو في الشّارِعِ
فكِلا الاثْنَيْنِ تُعَذِّبُهُ الكَلِمَه
والكَلِمَةُ حِمْلٌ وأمانَه
. . . .
فَطَرِيقُ الكَلِمَةِ مَحْفوفٌ بالشَّهَوات
والقابِضُ في هَذا العَصْرِ عَلى كَلِمَتِه
كالْمُمْسِكِ بالجَمْرَةْ ! » (١٠)

* * *

هكذا تُفصحُ تجاربُ الشاعرِ عن : وعي عميق بواقعه العربيِّ ، ورؤية واضحةٍ لمهامِّ المرحلة المعاصرة سياسيًّا واجتماعيًّا . وهذا الموقفُ الفكريُّ يكشف في اللَّحظة نفسها عن إدراكٍ مرهَفٍ بأدوات التَّشكيل الجماليِّ لقصائده ؛ لذا تُسهم أشعارُه - بوحي من تراثِها الفنِّي - في تقريبِ المستقبل واستشرافِ مجتمع الحريَّة والاشتراكيَّة والوَحْدة .

وننتهي إلى أن شعرَ حجازي يَعِدُ - بوعي من التزامه الفكري وجودته الفنيَّة - بالكثير ، والكثير . . في مجالِ تجديدِ الشِّعْرِ العربيِّ المعاصرِ .

* * *

البَحْرُ والبُرْكانُ .. أحْمَد عَبْد المعْطي حِجازي

« قاتَل الجنودُ المصريونَ (اليهودَ)
في جَزيرةِ شَدْوان في البحرِ الأحمر
ببسالةٍ مذهِلة ! » .

شَدْوان !
صَوْتُ البَحْرِ يأْتي مِنْ بَعيد ،
وارْتعاشاتُ النُّجومِ عَلى المياهْ
يَتواثَبُ اللَّمَعانُ في نَغَمٍ يَشُبُّ ويَخْتَفي
ويَرِفُّ طَيْرٌ لا نَراه
يَتوالَدُ الزَّبَدُ المفَضَّضُ في سِباقِ المدّ ،
ثُمَّ تَخورُ فَورتُهُ حَسيرَهْ
ويُتِمُّ مِصْباحُ الفَنارَةِ دَوْرَةً أُخْرى ،
ويَبْدَأُ مِنْ جَديدْ
وصَفيرُ غَليونٍ يُلَوِّحُ مِنْ بَعيدٍ للجَزيرَهْ !

* * *

شَدْوانْ
مَدينَةٌ طَفَتْ عَلى وَجْهِ الزَّمَنْ
سَكَنْتُها وَحْدي
وهأنا أدْفَعُ مِنْ دَمِيَ الثَّمَنْ

* * *

بَيني وبينَكِ كُلُّ هَذا اللَّيلِ يا أُمِّي ، وآمادُ الظَّهيرَه
وضَجيجُ آلاتِ الرَّحيل
وتقاطُعُ الطُّرُقاتِ ، لا نَدْري إلى أينَ المسيرهْ
بَيْني وبينَكِ هَذِهِ الْمُدُنُ الكَبيرَهْ
وتَفَرُّسُ الأغْرابِ فينا قَبْلَ أَنْ يُلْقوا لَنا إِذْنَ الدُّخول
بَيْني وبينَكِ كُلُّ هَذا المِلْحِ أيَّتُها الحُقول
و وُجوه أبْناءِ القُرى الأُخْرَى ، وأبْناءُ القَتيلِ يَمْشونَ في آثارِنا ،
مُتَعَمِّمينَ بثَوْبِهِ الدّامي ونَظْرَتِهِ الأخيرَهْ
بَيني وبينَكِ كَلُّ هَذا الحُبِّ يا أميِّ ، وكلُّ دم العَشيرَهْ
كُلُّ الذي مِنْ أجْلِهِ لُذْنا بِسِتْرِ الخوفِ أعْوامًا مَريرَهْ ، كُلّ الذي يَنْهارُ في نَفْسي ،
فأُدْرِكُ بَعْدَما طالَ الزَّمان
أنّي اسْتَطَعْتُ النَّومَ ، أبْعَدَ ما أكونُ عَنِ الأمانْ !

* * *

شَدْوانْ !
مَنْفى ، وبُنْدُقِيَّتي وَطَن !

* * *

شَدْوان !
مُنْذُ مَتى نَفَضْتِ البَحْرَ عَنْ صَحْرائِكِ الغَرْقى ، وآوَيْتِ السُّفُنْ !
ومَنِ الذي أَعْطاكِ هَذا الاسْمَ . . مَلاَّحٌ شَريدْ
أمْ خارِجٌ حَمَلَ السِّلاحَ عَلى الْمُدُنْ
أنَّى أمُدُّ الطَّرْفَ لا ألقَى سوايَ ، ولا أَشُمُّ سِوى الرّياح
بِكْرٌ سَماءُ الفَجْر ، صَوْتُ البَحْرِ أنْفاسُ المياه

والرَّمْلُ مُبْتَلٌّ ، وريحُ البَحْرِ مَغْسولٌ ، وأضواءُ الفَنارهْ
بِكْرٌ كأنَّ اللهَ مُنْذُ هُنَيْهَةٍ خَلَقَ الحَياهْ
بِكْرٌ أنا
أمْشي عَلى أرْضِ البَكارَه
أرْضٍ أنا فيها مُواطِنُها السَّعيد
ومَليكُها الشّاكي السِّلاح
بِكْرٌ مَواويلُ الجُنودْ
تَنْسابُ مِنْ أحْلامِهم في الفَجْرِ ،
تُصْبِحُ أوْجُهًا وقرًى صَغيرَهْ
وأليفَةٌ أشياؤُهُمْ في الرَّمْلِ نائِمَةٌ نَثيرَهْ
كانَتْ بَنادِقُهُمْ مُعَلَّقَةً عَلى أكْتافِهِمْ ،
وهمو عَلى الخُلْجانِ يَصْطادونَ في ألَقِ الصَّباحْ
وهمو عُراةٌ ، يَغْسِلونَ ثِيابَهُم ،
ويُطارِدونَ عَقارِبَ الشُّطْآنِ في شَمْسِ الظَّهيرَهْ
بِكْرٌ صَريرُ الكائِناتِ وشَدْوُها الجَيَّاشُ في الصَّمْتِ الفَريدْ
تَتَفَتَّحُ الأصْدافُ هَذا الوَقْت ، تُلْقي نَفْسَها فَوْقَ الرِّمال
يَنْهَلُّ نورُ البَدْرِ أمْطارًا غَزيرَهْ
ويَصيحُ صَوْتٌ بالرِّجال
يَحْمَرُّ في فَمِ حارِسٍ طَرَفُ اللِّفافَة ، يَلمعُ النَّصْلُ الحَديدْ
في بُنْدُقيَّتِهِ ، ويَلْمَعُ جِسْمُ وَحْشِ القِرْشِ في البُقَعِ المُنيرَهْ !

* * *

شَدْوانْ !
هي الوَطَنْ !

* * *

يَأْتي المَساءُ مُحَمَّلاً بِرَوائِحِ الذِّكْرى ونَشْوَتِها القَريرَهْ ، بِوُجوهِنا الأولى ،
ونَحْنُ نَغيبُ في الحلْمِ القَديمْ
ونَظَلُّ نَنْشِقُ عِطْرَهُ ، ونَغُطُّ في أَعْماقِهِ الخُضْرِ الوَثيرهْ

حَتّى تَعودَ لَنا مَحَبَّتُنا لأَنْفُسِنا ، ويُضْنينا تَعَطُّشُنا الخَطِر
يَأتي المَساءُ ! فَتُعْتِمُ الآفاقُ مِنْ حَوْلِ الجَزيرَهْ
تَتَكاثَفُ الظُّلُماتُ فَوْقَ البَحْرِ ضاربَةً عَلى الأرْضِ الحِصارْ
وكَأَنَّما كانَ النَّهارُ وأمْنُهُ وَهْمًا مِنَ الأوْهام ، وانْقَشَعَ النَّهارْ
تَتَوَغَّلُ الجُزُرُ البَعيدَةُ في الظَّلام وتَرْحَلُ السُّفُنُ الأُخر
ونَظَلُّ نَحْنُ ، كَأَنَّما جِئْنا لِيَكْشِفَ كُلُّ إنْسانٍ مَصيرَهْ
يأتي الْمَساءُ ! فَيَقْطَعُ الكَلِماتِ فيما بَيْنَنا
ويَلُفُّ أوْجُهَنا ظَلامُ اللَّيلِ ، يُوقِدُ في السَّريرَهْ
مِصْباحها الباكي فَنَغْرَقُ في توحُّدِنا الحَميم
يأتي المَساءُ ! فَيَسْتَحيلُ البَحْرُ وَحْشًا هائِجًا ،
تَتَقَذَّفُ الأمواجُ فَوْقَ وُجوهِنا مِلْحًا وعُشْبًا مَيِّتًا وتَشُدُّنا هوجُ الرِّياحِ ،
وتُمْعِنُ الأصْواتُ بُعْدًا والنُّجوم
يَأْتي الْمَساءُ مُحُمَّلاً بمخاوِفِ اللَّيلِ العدائي البَهيمِ
نَتَرَقَّبُ الخَطَرَ الْمُداهِمَ مِنْ وَراءِ اللَّيلِ ،
نلمسُ في الظَّلام رفيفَهُ المنسلَّ فَوْقَ جُلودِنا
يَتَشَبَّثُ الدَّمُ بالتُّرابِ ، وتَنْشِبُ الأعْضاءُ صورتَها عَلى صَدْرِ الحُفَرْ
يَتزاوَجُ الدَّمُ والوعورَه
يَتَزاوجُ الدَّمُ والخَطَر !

* * *

شَدْوانُ !
البَحْرُ والبُرْكان
والنَّجْمُ بالنَّجْم اقْتَرنْ !
شَدْوانُ لا تُفْضي لأرْضٍ غَيْرَها ،
واللَّيلُ لا يُفضي سِوى لِلَّيل ،
والأعْداءُ للأعْداءِ ، والبَحْرُ المحيطُ إلى سواه
فاحْفُرْ على أرْضِ الجَزيرَةِ بَيْتَ أُمِّكَ ، واحْتَمِلْ ضَرْبَ الغُزاه
أَوْ لُذْ بأذْيالِ الفرارِ ، فَلَنْ تَصيرَ إلى قَرار

سَتَظَلُّ طولَ العُمْرِ تَبْحَثُ في النّهارِ عَنِ الظَّلامِ ، وفي الظَّلام عَنِ النَّهارِ
عَنْ مَخْبإٍ تُخفي به آثارَ وجْهكَ ،
لا تَرى إلا وحوشَ القِرْشِ والجُثَثَ الغَفيره
وتَظَلُّ تُنْكِرُ أَنْتَ نَفْسَكَ خائِفًا ممَّنْ تُحِبّ ،
فَأيُّ مَحْبوبٍ تَلوذُ لَهُ بأذيالِ الفِرار !
وهَلْ عَرَفْتَ الحُبَّ حَقّا ؟
ما الذي صَنَعَتْهُ أيدينا لِنُعْطي أُمَّهات
وقُرى يَعيثُ بها الطُّغاة ؟
لا !
نَحْنُ لم نَعْشَقْ ، ولم نَعْرفْ سِوى الحُبِّ الضَّروره
والعَيْش والموت الضَّروره
نَنْزو بلا شَغَفٍ ،
كما تَنْزُو الثَّعالِبُ في البَراري والأرانِبُ في الحَظيرَه
ونَنامُ في أعْضائنا المَرْضى الكَسيره
ونَموت ، نَسْرِقُ غَفْلَةً دونَ اخْتيار
فاثْبُتْ عَلى أرْضِ الجَزيرَه
اثْبُتْ عَلى الأرْضِ التي مَنَحَتْكَ مملكة ، وَجَرِّبْ لَفْظَةَ الرَّفْضِ النَّبيل
قلْ « لا » هنا ،
لتَقولَها في كُلِّ مَملكَةٍ سواها
لِتَقولها يَوْمَ الحِساب ، إذا أتى يَوْمُ الحِساب ،
وعادَتِ الأشْلاءُ تَسْأَلُ مَن رَماها للكِلاب
ومَنِ اشْتَراها وافْتَداها !
الموتُ ؟
كنهُ أنتَ !
فهو فتًى بسِنِّكَ يَرْتَدي ذاتَ الثِّياب
أخْرِجْ لَهُ مَوْتًا لموت ،
مَنْ مِنَ الْمَوْتَيْنِ يَغْلِب ؟ مَنْ يَذودُ عَنِ التُّراب

واذْكُرْ هُنا مَوْتاكَ ، واذْكُرْ وَجْهَ أُمِّكَ ،
هل تَرى أحِبَّتَهُمْ يَوْمًا كما أحببتهم في ساعَةِ المَوْتِ الوبيلْ
الموتُ فَوْقَ رؤوسِنا ، والموتُ بينَ أكُفِّنا ، والموتُ يَعْصِفُ بالرِّقاب
ونَظَلُّ نَحْنُ نَصيحُ في فَرَحِ جُنونيّ بهِ
لا ! لا سَبيلَ إلى الجَزيرَهْ
والموتُ يَسْحَبُ ظِلَّهُ عَنا ، ويَنْكَشِفُ الغُبارُ عَنِ الصّباح !

* * *

كانَ الطَّريقُ إلَيْكِ يا أمّاهُ أن آتيكِ مَطلولَ الجِراح
كانَ الطَّريقُ إليك أن آتيكِ حامِلاً السِّلاح
كانَ الطَّريقُ إليك أن أغزو لكِ الْمُدنَ الكَبيرهْ
وأضُمَّها لَكِ ! للجَزيرَهْ !

* * *

الفَصْلُ الرابع
قَضايا أساسِيَّة في الشِّعْرِ المُعاصِر

« ما أجَمَلَ يا قَلْبي أن تَلْهَثَ خَلْفَ حَياةِ النّاسْ
مُنْقَطِعَ الأنْفاسْ
تُصَلِّي في كُلِّ عُيونٍ أذْبَلَها الهمّ
وتُجفِّفُ مِنْ فَوْقِ جِراحاتِ النّاسِ الدَّمْ »

محمد إبراهيم أبو سنة

المعادلة الصَّعبة أمامَ الفنان المعاصر هي أن يتخطَّى بقوةٍ ما قد تسلمه إليه ذاتيته المتفرِّدةُ المشحونة بالتَّوتر . لن يستطيع الإنسان - فنانًا كان أو غير فنان - أن يعبِّر عن فكرٍ سديدٍ وفنٍّ جديد ، إلا إذا استطاع أن يصوغَ عَلاقته بواقعه صياغةً سليمةً ؛ لذلك نرى أن **الموقفَ الفنيَّ الذي يصدر عنه الأديبُ يعكس رؤيته لحركةِ الحياة على أرضه ومحاور الصِّراع في واقعه ، كما يفصح هذا الموقف عن مدى وعيه بأدواتِ التَّشكيل الجماليّ للنَّوع الذي يمارسُه** . وهذه الحقيقة مفتاحٌ أساسيٌّ لدرسِ الأدبِ وتقييمه ، إن على كل من يتعامل مع الظاهرة الأدبية أن يعي جيدًا أنه لا سبيل إلى التَّعبير الصّادق عن لحظةٍ حضاريَّةٍ معيَّنة ، إلا بالوعي الكاملِ لكل محاور الجدل الذي يحكم علاقاتها ، ويصوغ تناقضاتها .

يعكس شعرنا العربيُّ حساسية الوعي بالمعاصرة والطموح إلى التَّعبير عنها ، بأوضح ما يتبدّى في غيره من فنونِ الأدب ، فالشعر جزءٌ أصيل ومهم في تراث الأمةِ العربية و وجدانها ، وما ينتج فيه حتى الآن أكثر من غَيره . ويصور هذا الإنتاجُ تفاعلَ اللحظةِ المعاشة وحركتها ، حيث لا يزال للشعر ذي الطابع القديم شيوخه وتلاميذه الذين يتمسكونَ بأشكاله في التَّعبير وطرائقه ، في حين يواكب هذا التيار الهرم ، تيارٌ شابٌّ يمثله أصحابُ الشِّعر الحرّ . ونحذر هنا من سذاجةِ الفهم بأن

التَّجديدَ في الشَّكل غاية ، وأن تشطيرَ الأوزان وغياب القوافي يعدان ميزة وعلامة على المعاصرة. **إن التَّجديدَ في الشَّكل لا يُعدّ شيئًا ذا قيمة إلا إذا كان يحمل رؤيةً جديدةً للواقع ، ويفصحُ عن موقفٍ محدَّد منه ، يتَّسم بِنظرةٍ شاملة نفّاذة** ، وإلا أصبحت المحاولة مجرد تجريب شكلي عقيم . إنه المضمون الذي يتجدد في البداية ، فيكشف عن تطورٍ في رؤية الأديب بالنسبة لواقعه وموقفه منه . وعلى قدر التحام المضمون بمهام اللحظة التي يصورها وبآمالها الإنسانيَّة العظيمة ، يعكس الشَّكل أيضًا مغامرةً فنيةً جديدةً ، تُعبِّر عن اللحظةِ المعاشة بكلِّ خصوصيتها وتفردها .

هذه بعضُ ملاحظات هامة وعامة تطرح عند قراءة شعر محمد إبراهيم أبو سنة في دواوينه الثلاثة الأولى ، وهي :

« قلبي وغازلة الثوب الأزرق » (١٩٦٥) - « حديقة الشتاء » (١٩٦٩) - « الصراخ في الآبار القديمة » (١٩٧٤) [1] .

* * *

محاور الرؤية

أبو سنة يمكن أن نُقَيِّمَ رحلته في عالمه الشعريِّ من خلال الرؤية التي نرى بها الواقعَ في تجاربه. إنه لا شيء يبدو في الفنِّ مُلغِزًا إذا ما حكمنا للمُبدع أو عليه ، من خلال الإطار الاجتماعيِّ الذي يعايشه ، وعلى قدر قربه من الإحساس الواعي بطبيعة المرحلة ومهامها يكون فنُّه واقعيًا حيًا ، يعكس إلى جوار عمق المضمون جودة التَّشكيل الجماليِّ .

تتبدّى المحاورُ الفكريةُ لتجربة شاعرنا وما طرأ عليها من تعديل ، تتبدى هذه المحاورُ لا من خلال قصائده فحسب ، بل أيضًا من إهداءات تلك الدواوين . الديوان الأول يقدمه « إلى الذينَ يصرّون على إنقاذ الحبِّ ومجدِ الإنسان » ، في حين أن الأخير يقدمه في اختصار . . « إلى أبي » . وهذا يعني أن اهتماماتِ الشاعرِ تبدأُ من العام شموله ، وتكاد تنتهي إلى الخاصِّ في تحدُّدِهِ ، لذلك نجد ديوانه الأول يقدم تجاربَ متنوِّعة فيها خصوبة الفكر الشابِّ وتنقله بين كثيرٍ من المواقفِ الإنسانية التي عايشها . هذه التجاربُ المختلفة على الرغم من تمايز محوري الحبِّ والحرية فيها ، و وضوحهما بشدة ، فإنه يضيف إليهما تجاربَ أخرى تثري ديوانه الأول ، وتعكس إحساسًا أقرب إلى الشُّمولية بالواقع ، مثل قصائد : ريفيات حزينة - من قريتي إلى مرفهة - ضاربة الرمل - من صور الإقطاع في الماضي - الموت يزور المدينة . . إلخ ، وهذه القصائد المتنوعة - التي لا رابط بينها إن وهم البعضُ ذلك - هي التي تعصم الشاعرَ لا من رتابةِ الحديث في نغمةٍ فكريةٍ

محدَّدة فحسب ، بل أكثر من هذا ، إنها تعصمُهُ - أيضًا - من الغربة والحس المأساوي أو العبثي بالحياة . وشاعرنا يصور هذه الفكرةَ في قصيدة لم تتكرر بعد بوضوح في شعره ، حين يذكر :

« ما أجْمَلَ يا قَلْبي أنْ تَلْهَثَ خَلْفَ حَياةِ النّاسْ
مُنْقَطِعَ الأنْفاسْ
تُصَلِّي في كُلِّ عُيون أذْبَلَها الهَمّ
وتُجَفِّفُ مِنْ فَوْقِ جراحاتِ النّاسِ الدّم
يا قَلْبي . . يا أرضًا أزْرَعُ فيها العالَم
يا قِطْعَةَ أحْلامٍ تَجْتازُ سَماءً مِنْ لَهب . » (٢)

يبدو - إذن - **الحديثُ عن النِّضالِ والحريَّة** محورًا بارزًا في الديوان الأول مثل قصائد : الدمعة والسيف - طفلة القمر - مرثية شهداء الجزائر - أغنية لفيدل (كاسترو) - الذينَ يغنون لغيرك يا وطني . . إلخ .

وعمق المعنى في هذه القصائد يواكبه جمالُ الصورةِ الفنيةِ للقصيدة . وترسم قصيدة « طفلة القمر » صورةً سامية العطاء ، ثَرية الدَّلالة قوية البناء ، حيث يمضي جزءٌ منها مصورًا هذه الفكرة فكرة استشهاد الحريَّة حين يجبن حُماتها :

« أما رَأَيْتُمُ العَذْراءَ طِفْلَةَ القَمْر ؟
رَأَيْتُها تَجرُّها سَنابكُ الخُيولِ في حَظيرةِ الملك
وشَعْرُها مِذَبَّةٌ في كَفِّ زَوْجَةِ السُّلْطان
غَسَلْتُم اليَدَيْنِ في دِمائِها
صَلَّيْتُمُ مِنْ أجْلِ أنْ تَموت
لأنها تُكَلِّفُ الكَثير
ومَهْرُها هُوَ الدِّماء
وصَرْخَةُ الإباء
و وَقْفَةُ الخُيولِ للخُيول
فَلْتَصْمتُوا وليَخْرَسِ اللِّسان
إنْ جَفَّت الضُّروع

أوْ ماتَ في حُقولِكُم رَبيع
لأن خَلْفَ هذه الجُدران
تَموتُ طِفْلَةُ القَمَر . »[٣]

وشاعرنا يؤكّد الإصرارَ على النِّضالِ من أجلِ الحريَّة في قصيدة « مرثية شهداء الجزائر » من ديوانه الأول قائلاً :

« فَلِكَي نَحْيا لا بُدَّ نَموتْ
فالبِذْرَةُ لا تَنْمو إنْ لم تَأْكُلْها الأرْض
ما أرْوَعَ أنْ تَفْدي بَعْض الأجْيالِ البَعض . »

في ديوانه الثاني « حديقة الشتاء » يكاد يخفتُ هذا الصوت العالي الواضح – صوت التَّغني بالحرِّية والإشادة بمواقف الكِفاح – ويصبحُ صوتًا هامشيّا ، بحيث تصير التجربةُ الشعريةُ أقرب إلى تصوير فكرةٍ تجريديةٍ منها إلى التعبير عن تجربةٍ حقيقية معاشة . **إن الأديب حين يستسلم للاغتراب – وما أكثر بواعثه في عصرنا – يجد نفسَه في مأزقٍ فكريٍّ** ، يستره دائمًا بالتَّجريد الذي يتعاملُ مع الواقع في عموميته ، أو بالهروبِ إلى موضوعٍ آخر كالحبِّ الحزين – كما سنرى بعد قليل – يحمّله كل غثيانه وضيقه بالواقع . وتعبّر عن هذه الفكرةِ قصيدة « فدائي » :

« لَنْ تَعْرِفوا سَخاءَ ذَلكَ الزَّمَن
اللَّحْظَةَ الَّتي تَضُمُّ ألْفَ عام
ففي حَديقةِ الخَطَر
يَصيرُ هذا الفارسُ الغُلام
جيلاً مِنَ الرِّجال . »[٤]

ويستمرُّ الخطُّ الفكريُّ لهذا المحور النضاليِّ في ضمورٍ وشحوبٍ مطرديْن ، ليصبحَ في الديوان الثالث « **الصراخ في الآبارِ القديمة** » أدنى إلى الاستجابةِ لمناسبة منه إلى الرغبةِ في التَّعبير عن إيمان بفكرة ، مثل قصائد : مرثية لعبد المنعم رياض – إلى شادية أبو غزالة – الفارس الذي رحل (أنور المعداوي) . أكثر من ذلك فإن هذه القصائدَ وأمثالها تُجسِّد بطولةَ الفرد لا بطولة الواقع الذي أنبته ، والذي هو دائمًا مصدر عطاء خصب للبطولة والأبطال . **إن على الفنان وهو يرصد حركةَ واقعه ، ويصوِّر تضحية أفراده ألا يعزل الشَّخصيَّة الإنسانيةَ عن جذرها الاجتماعيِّ** ، لا من أجل حيدة الحقِّ والحقيقة فحسب ، بل أيضًا من أجل أن تصبحَ تجربته الفنيةُ أكثر نضجًا وثراء ، حين

تبصر الواقع في كماله ، واللَّحظة في شمولها ، والتَّجربة بجميع علاقاتها ، إذ لا ريب في أن عمقَ الفكرِ وجودة المضمون يفضيانِ بالضَّرورة إلى ثراء الخيالِ الفنيِّ ، وروعة التَّشكيل الجماليّ.

بينما يخفت هذا الصوتُ تتكاثف **القصائدُ المعبِّرة عن الحبِّ الحزين** في ديوانيه الثاني والثالث . إن الحبَّ عاطفةٌ نبيلةٌ وعَلاقةٌ ساميةٌ ؛ من هنا يشكِّل البحثُ عن الآخرِ همّا أصيلاً عند الإنسانِ الحقيقيِّ . **إن الحب النبيل في حياةِ البشر لا يعني بالنسبة لهم إثبات الوجود فحسب ، بل يعني بالدرجةِ الأولى كمال تحقق إنسانية الإنسان . بيد أن الحبَّ رغم خصوصيته لا يمكن نوالهُ إلا في ظلِّ عَلاقات غاية في النُّبل الإنسانيِّ والطَّهارة الاجتماعيَّة .**

ونتتبع رحلةَ شاعرنا – على مستوى الموقف ، في هذا الدَّرب ، فنجده منذ ديوانه الأول يصور إحساسًا بعدم القدرةِ على تحقيقِ الحبِّ في زمن مُرٍّ لا يجود به . . لذلك نجده يصرخ قائلاً :

« يا حُبّي الواحِدَ في هَذا الزَّمَنِ الْمُرّ
أسْعَدُ إنْسانٍ فيهم مَنْ يَعْشَقُ مَرّه
حَتّى الحُبُّ الواحِد لا يكمُل
لَكِن يا حُبّي لَوْ أنَّ مَدينَتَهُمْ عَشِقَتْ
ما فَكَّر إنْسانٌ في أنْ يَقْتُلَ زَمَنَهُ . »(٥)

في هذا المناخ المجدب الذي لا ينبت الحبَّ ولا يرعاه ، يُصبح الفردُ أيضًا – كما يصوره الشاعر – أكثر عجزًا عن العطاءِ والوفاء ، وهذا ما تؤكده قصيدة « آخر أزهار الموسم » ، إذ يقول فيها :

« وتَوَقَّفْنا
كُنّا مَشْدودَيْن إلى ظِلّينا
تَعجزُ فينا الرَّغْبَةُ والأشْواق
تَأْكُلُ أنْفُسَها الأحْداق
لا يَخْطو الواحِدُ نَحْوَ الآخر
كُلٌّ يَعْشَقُ نَفْسَهُ . »(٦)

إنه الحبُّ –عند شاعرنا – يصير إذن وردة ذابلة في « حديقة الشِّتاء » ، ويتحول الحديثُ فيه إلى « صراخ في الآبار القديمة » ، ويصبح المحب « المغامر المجنون »(٧) ، والمحبان مذنبين ومسئولين عن قتل حبهما منذ بدآه ؛ لذلك يخاطب المحب ـ على لسان الشاعر ـ محبوبته قائلاً :

« مَضى مُنْذُ بَدْءِ عُمرِه إلى الخِتامْ
مُغامِرًا مِقْدام
وكُلُّ ما أتاهُ مِنْ آثام
فَنَحْنُ فاعِلوه
أنا وأنتِ المذْنِبان
لَكِنَّنا سُقْناهُ نَحْوَ ساحةِ الإعْدامْ . »(٨)

ليس اللافت في شعر الحبِّ الحزين عند أبو سنة هو اطِّراده التَّراكميّ نحو الكثرة فحسب ، وإنما نستشعره في هذا المحور – أحيانًا – يلمح بأكثر مما يصرِّح ، ويكنى بأبعد ما يكون ذا دلالة على تجربة حقيقية . **إن نجوى العواطف الذاتية أقربُ المضامين إلى نسقِ الشِّعرِ الغنائيِّ ، ومع هذا تظل غزلياتُ شاعرنا – رغم رقتها – أميل إلى التَّفلسف التَّجريديِّ في سيرة الحبِّ الحزين** ؛ حيث يُصبحُ طالبُ الحبِّ كالباحث عن « أسماك البحر الميت » ، يبذل ما يقدر ، ويعبر عما يأمل قائلاً :

« قَدَري قَدَرُكَ
لا يَرْويني إلا ماؤُك
لا يُشْبِعُني إلا خُبْزُك
فامْنَعْني أوْ فامْنَحْني
تِلْكَ صَلاتي ، حينَ لَجَأْتُ إلَيْك . »(٩)

رغم كل هذه الضراعة يتمدَّد المحبُّ محترقًا – بعد أن تركه الحبيب – تأكله « أسماك البحر الميت » ؛ من هنا فإن قصيدَ الحبِّ عند شاعرنا مجالٌ للتأمُّل الحزين إلى حدٍّ كبير ، أو لنقل إنه مرثيةُ حبٍّ تنشده الرغبةُ وتجهضه القدرة ، تتمناه النفس ، ولكنها تحسُّ بالعجزِ عن إدراكه وتحقيقه .

ليس ما نرصده بالنسبة للشاعر هنا هو إصراره على الحديثِ عن الحبِّ بهذا الشَّجن الحزين - فقد تكون الفكرةُ تعبيرًا عن تجربته الخاصَّة ، أو تكون (رامزة) لإحساسٍ بالضياع أو بالغربة – وإنما إصراره أيضًا على أن يظلَّ هذا المحورُ أبرز محاور فكره الأدبي ، وأوضح ما يميز عالمه الشعري . **إن من حق البشر أن يحبوا وأن يعبروا عن حبهم . ولكن ليس من المقبول بالنسبة لفنٍّ ملتزم وإنسانٍ واعٍ أن يُدير حركةَ عالمه ونسق فكره استجابةً لموقف ذاتي ، خاص ، حزين** . هذا في تقديري يُحيل الحبَّ من عاطفةٍ نبيلةٍ سامية إلى عَلاقةٍ شائهة كريهة ، وينقل الحبَّ من حديقةِ

العالم المزدهرة بورود الأمل والتفاؤل إلى مقابر الموتى ، حيث أطلال العَفن والعَدم .

ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن محورٍ دلالي ثالث ، يدور حوله عالم أبو سنة الشعري وهو **التأمل الحزين في الحياة** ، الذي يتحدَّث فيه منذ ديوانه الأول . ففي قصيدة « السر » نسمع هذه النغمة الموغلة في التشاؤم الحزين :

« في صَمْتٍ . . احْمِلْ كَفَنَك
وادْخُلْ قَبْرَك
لا غَيْرَك
سَوْفَ يُصَلِّي من أجْلِك
لا غَيْرك . »(١٠)

مرة أخرى يصبح تأمله وسخريته من « الحكمة المنهزمة » مؤكدًا أن العالم لا يحفل أبدًا بالحكمةِ ، وأن القوةَ تحكم هذا العالم :

« يا شَيْخي الفاهِم :
ماذا قالَتْ كُتُبُكَ غَيْرَ الوَهْم
لم تُنْبِئْني الأوْراق
في أيِّ الآبارِ المَنْسيَّةِ في الصَّحْراء
يَرْقُدُ مِفْتاحُ العالَم
يا شَيْخي الفاهِم : حينَ خَرَجْتُ لأوَّل غَزْوَة
جَبُنَتْ كُتُبُكَ
أخْفَتْ أوْجُهَها الكَلِمات
ولأنَّك ما عَلَّمْتَ حُسامي الطَّعْن
لم يُسْفِك سَيفي غَيْرَ وَريدي . »(١١)

ويبدو التأمُّلُ أعمق فكريًا في قصيدة « عصر الإنسان » التي تناجي سُقراط . ولكن المعلم العظيم حين يُبعث ليشهد اللحظة الحضارية المعاصرة يقول :

« بُوركَ هَذا العَصْر
عَصْرُ الإنْسان
لَكِنْ هَلْ جَفَّتْ أنْهارُ الدَّم

هَلْ باتَ البَشَرُ جَميعًا سُعَداء
الجوعُ الأصْفَر يَلْهو بِالأطْفال
في نِصْفِ بِلادِ العالَم
القَسْوَةُ تُغْمِدُ خِنْجَرَها
في أَعْيُنِ آلافِ العُشّاق
أَعْلامُ الخَوْفِ عَلى جُدرانِ العالَمِ
يَرْفَعُها القَتَلَة
الإنْسانُ الظّالِم
لا يَدَعُ الإنْسانَ الطَّيِّب
يَبْني ويُغَنّي ويُحِبّ
العالَمُ يَبْكي ويَجوع
اغْرِسْ أَعْلامَكَ فَوْقَ الكَون
لَكِنْ عُدْ للأَرْض
كَي تَبْنِيَ قَرْيَة
يَسْكُنُها فُقراءُ الهِنْد
لِتُجَفِّفَ أَنْهارَ الدَّم الحَمراءِ
ولْتَصْنَعْ مَهْدًا لِلأَطْفالِ التُّعَساء . »(١٢)

* * *

التَّشكيلُ الجماليُّ

هذه بصفةٍ عامةٍ أهم المحاور الفكريَّة التي يدور حولها شعر أبو سنة ، وبقي أن نتوقَّفَ عند تشكيله الجماليِّ لفنه ؛ ذلك أن للأدبِ أسلوبًا خاصًا في صياغة مضامينه ، لا يعتمد على التَّقرير والمباشرة ، وإنما أسلوبه ذو نسقٍ خاصٍّ يستخدم لغة تصويرية تثير الانفعال لدى المتلقي في عين اللَّحظة التي تقدم له فيها المعرفة . وهذه بدهية من أوليات الدرس الأدبيِّ ، أشار إليها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، واطرد الحديث فيها عند غيره من النقاد فيما بعد (١٣) .

إنها القصيدة إذن تشكيل جمالي : بالصورة والإيقاع ، تعبيرًا عن موقفٍ فكريٍّ يراه الأديبُ ؛ لذلك فنحن نقوِّم القصيدةَ ابتداء – من وجهة نظرنا الواقعية في درس الفنِّ – من حيث التحامُ المعنى فيها بالواقع ، وأن تعكس جدل اللَّحظة التاريخيَّة التي تعبر عنها وسمات الإطار الاجتماعي التي أبدعت في ظلِّ تفاعلها الإيجابيِّ معه ، بمعنى أن يكون الفنُّ نشاطًا اجتماعيًا بالضرورة ، انطلاقًا من النسبي في التَّصوير إلى المطلق في الدلالة والتَّعبير ، بحيث تجسد مضامينه – دومًا – مشاعر الوجدان الإنساني في نضاله من أجل الحقِّ والخير والجمال . وعلى نفس القدر من الجلال للمضمون يجب أن يتحققَ للفنِّ من أدوات تشكيله الجماليِّ ما يضمن له تفرده النوعي وامتيازه الفني . يتواكب إذن المضمون والشكل من حيث القيمة في كل إبداع فني . ومن نفس المنطلق يظهر صوت الفنان الخاص مع كوكبة ممثلي فنه ، وتتضح إسهاماته في تاريخ النوع الذي يمارسه .

ويمكنُ أن ترصدَ تمكنَ أبو سنة من بناء عالمه الشِّعريِّ منذ ديوانه الأول في القصيدة التي جعلها عنوانًا للديوان « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » ، **حيث الخيالُ عنده مركب ذو تنويعات فكرية متعددة** ، من هنا تأتي معانيه ذات أنغامٍ تصويريَّة لعناصر مختلفة ، يكون بها نسقًا فنيًا خاصًا ، يؤدي إلى ثراء الإحساس بالواقع وعمقٍ الوعي به .

إن بناء القصيدةِ عنده مجدولٌ من عناصر شتى يمتزج فيها الخاصُّ بالعامِّ ، والماضي بالحاضر ، والأسطورة بالواقع ، والرمز بالحقيقة المباشرة ؛ لذا نجد القصيدة تبدأ بصوتِ الذات الشاعرة تتعذب من أجل الإنسان مناضلاً « مذ كان يكافحُ أجنحةَ اللَّيلِ تغطي كلَّ الطُّرقاتِ » . والشاعر مؤمنٌ بانتصارِ الإنسانِ منذ انتصار « نوح » على الطوفان وروما على « نيرون » . ويعود الشاعر من عالم الأسطورة إلى واقعه الخاص ، إلى « بحيرات قرانا » التي تكافح من أجل تحقيق الوجود وبناء الأمل ، لذلك يعود ثانية إلى عالم الأسطورةِ يستمدُّ منه تفاؤل النصر ، حيث يشبه مصر بزوجة « أوديسيوس » الوفية « بنلوبي » ؛ من هنا يؤكد بالصُّورة إشراقة الأمل حين يذكر :

« سَيَعودُ يَمامُ القَرْيَةِ يا بِنْلوبي
والإنْسانُ الْمُجْهَدُ لَنْ تُهْلِكَهُ الشَّمْس
والقَمَرُ سَيُكْمِلُ دَوْرَتَهُ ، لَنْ يَبْكِيَ أَبَدا
ما أَجْمَلَ وَجْهَ الإنْسانِ يُضيءُ غَدا . »(١٤)

هكذا يتضافر – عند أبو سنة – قدرٌ كبيرٌ من ثراءِ الخيال ، وعمق المعنى ، وتناسق المجاز مع

دلالته الخصبة .

على أن ما يجب أن نلفت النظر إليه هنا هو ، مجموعة من القضايا التي تثيرها الدراسة الفنية لأبي سنة . . شاعرًا معاصرًا :

الأول : قدرته على أن يجسدَ بالصُّورةِ كثيرًا من معانيه ومضامينه، بمعنى أن جُملَه الشِّعرية تصور مدركاتٍ حسيَّةٍ ومعنويَّةٍ متنوعة ومتباعدة ، لتبني عالمًا متميزًا في تركيبه وجدّته . وهنا تبرز (اللغة) وسيطًا حسيًا يخلق تجسيدًا لوعي الشاعر الفكريِّ والجماليِّ ، إذ إن لغتَه ذات بناءٍ تركيبيّ قويٍّ، ودلالة مُلائمة للسياق الذي ترد في ثناياه .

الثاني: عذوبة ورقة « الإيقاع الموسيقي » في قصيده . إننا لا نفرِّق بين الشّكلِ والمضمون ، وبنفس الدرجة من التّلازُم لا نفصل المعنى عن إيقاعه وتناغمه ، ذلك أن موسيقى الشعر وصوره: بما تحمل من معنى وخيال ، يسيران سويًا في عالم الفنِّ ؛ من هنا يبرز تناسق الإيقاْع وصفاؤه دلالة على عمق المعنى ، وثراء التصوير بالدرجة الأولى . بمعنى آخر إن ما يحمله وعاءُ التَّجربة الفنية من معرفةٍ إنسانيةٍ عميقة لا يحول دون خصوصيَّة ما يتسم به الفن من متعةٍ سحريةٍ نفاذة ، « تطهر » المشاعر البشرية ، وتؤدي إلى مزيد من تحقيق إنسانيَّةِ الإنسان . يوضح هذه الحقيقة على سبيل المثال هذه الصورة الجزئية :

« ما أَجْمَلَ يا قَلْبي أَنْ تَلْهَثَ خَلْفَ حَياةِ النّاسْ
مُنْقَطِعَ الأَنْفاسْ
تُصَلِّي في كُلِّ عُيونٍ أَذْبَلَها الهَمّ
وتُجَفِّفُ مِنْ فَوْقِ جِراحاتِ النّاسِ الدَّم . »(١٥)

الثالث : استْيحاءُ الشّاعرِ جَوَّ الأسطورةِ عُنصرًا يثري به خياله الأدبيَّ . إن أساطيرَ الإنسانِ الأول مَعين لا ينضب للوحي الفنيّ : إذ لا تزال قادرةً على أن تخصبَ أيَّ فكرٍ يستعينُ بها . وتبدو هذه السمة : سمة استيحاء الأسطورة اليونانية والفرعونية واضحة عند شاعرنا بدرجة تكاد تحسُّ فيها بالقصدِ والعمد أحيانًا ، كأنما يريد أن يشعرَ بثقافته الواسعة في هذا المجال خاصَّةً في ديوانه الأوَّل .

ونشير هنا إلى قصيدةٍ دراميةٍ جيدة استوحى الشاعرُ إطارها الخياليَّ من عوالم الأدبِ الشعبيِّ خاصة عالم « ألف ليلة وليلة » وهي قصيدة : « حلم ملكي » ، التي تصور ملكًا طاغية أذلَّ الرجالَ والبلدان ، ويحكم بالشريعةِ العمياء :

« قانونُ دَوْلَتي
الخَوْفُ حارسُ السُّلْطانْ
أَنامُ كُلَّ لَيْلَةٍ بِحِضْنِ جارِيَه
ويَشْهَدُ القُضاةُ :
بأنَّني أَعَفُّ مَنْ حَكَمْ . »(١٦)

ويستعينُ الشاعرُ « بالحلم » أداة تصويرية معبِّرة ، تكشفُ للطاغية ما يعيش – مع هذه الصور– فيه من وهمٍ وزيفٍ وضلال ؛ حيث يحلم بأنه ذهبَ إلى مخدع زوجته فوجدها في حضن عبدها ، بينما رجال البلاط يأتمرونَ به ليقتلوه ، وخادمه يبصق على رسمه ، وتنسجم – مع هذه الصور –صورة أخرى « رمزية » تعكسُ حقيقةَ واقعه الأليم ، إذ نزل ضائقًا بعد هذا إلى حدائق القصر فأبصر القطط تطارد الفئرانَ . هنا يتضافر في تجربةِ الشاعرِ الواقع مع الحلم والحقيقة مع الرمز ، ليستيقظ ضمير الملك ، يريد أن يبيعَ كلَّ ما عنده لقاءَ ليلةٍ من الأمانِ :

« أَجولُ في الخَريفِ والشِّتاءْ
أُسائِلُ العَرّافَةَ الخَرْساءْ
عَنْ فارسٍ نَبيل
يَمُدُّ ظِلَّهُ عَلَيَّ
وعَدْلُهُ عَلى البلاد
ويَمْحَقُ الشَّريعَةَ العَمْياء . »

وإذا كانت جملةٌ شعرية واحدة قد تكون كافية لاستحضار جوِّ الأسطورة خلفية تثري التَّجربة الفنية ، فإن الشاعر ـ كما قدمنا ـ قد استوحى من عالم « ألف ليلة وليلة » معظم عناصر هذه التَّجربة الدرامية الخصبة التي لم تتكرر – كثيرًا – في شِعْره ، وهذه مثلبة غاية في الوضوح لدى كثير من أدبائنا ، **تلك هي وضع التُّراث القديم خاصة « الشَّعبي » منه بين قوسين ، وعدم الوعي الكامل بأهميته وجلاله** . إنه الإنسانُ لا يكون قادرًا على الانسلاخ عن واقعه ، فهو – من باب ألزم – أعجز عن أن يقطعَ أواصره بتراثه وروافد وجدانه ، لن تتحقق لأي فنٍّ قوميٍّ سمة الخلود والأصالة إلا إذا زرع فكره بقوةٍ في تراثه القومي « الخاص »، وأبان عن وجه تمايزه ومصدر تفرده . إن عالميةَ الفنِّ تتبدى بقدر ما يحمل من خصوصية الذات المبدعة إزاء واقع محدد . أيضًا فإن المطلقَ في الفنِّ لا يلغي ما هو نسبي .

بقيت ملاحظةٌ جوهريةٌ وعامةٌ لم يقع فيها أبو سنة وحده ، وإنما كثير من الأدباء الشبان . إن عالم الفنانِ ومحاور فكره حق له أن يحدِّدها لا أن يحدها . الفن -كما وضح - انطلاق من الذاتي والخاص إلى الموضوعي والعام؛ من هنا تتمايز وتتنوع عوالمُ الأدباء ، وهذا مصدر ثراء كبير للفن ، بحيث يمدنا بعوالم فريدة من تجارب البشر .

لكن إذا كان من حقِّ المبدع - كما ذكرنا - أن يحدِّد عالمه : فأي خطيئة يقع فيها حين يحده في مجال واحدٍ لا يَبْرحه ، وموضوع معين لا يحيد عنه كثيرًا . حقيقة إن الفنَّ ليس بالموضوع ، وإنما بطريقةِ التناول وكيفية التَّعبير بالمضامين والرؤى ، التي يجسد بها الفنانُ مواقفه . . من هنا تبدو خيبةُ الأمل كبيرةً ، حين يُقصر كثير من الأدباء - خاصة وأنهم شبان - مضامينهم في إطار عوالم ذاتية خاصة وتجارب عاطفية حزينة - إن لم نقل مريضة - يغلفها كثيرًا الإحساس الشديد بالغربة والضياع . هنا يسلم الأديب نفسه دون أن يعي إلى « أرشيف » الذكريات . إن الفنَّ تعبيرٌ إيجابيٌّ عن قدرةِ الإنسانِ الخلاقة . فعجز الفنان إذن عن خلق عوالم حية ، متنوعة ، خصبة ، متفائلة . . هو بالضرورة عجز عن فهمِ دورِ الإنسانِ فردًا في جماعة ، بله أن يكون عجزًا عن فهم دور الفنِّ الاجتماعيِّ .

إن طاقاتِ الإنسانِ الخصبة وقدراته الهائلة ، والطموحات المنوطة به أكبر من أن تحدَّ في إطار التَّعبير عن عاطفةٍ مهما تكن عزيزة نبيلة ، أو البكاء على تجربة رغم ما قد يكون لها من تأثير على الذات .

إن القيمةَ الحقيقيةَ للفنِّ ليست في اعتباره معبرًا عن تجربة خاصَّة لفرد ، أو موجها - بنفس الدرجة - لتطهير عواطف فرد آخر أو تسليته ، بل إن قيمته الحقة في أن يقدم لنا « نموذجا » واقعيًّا، يعبر عن قدرة الإنسانِ الخلاقة على فهم العالم ، وإعادة تغييره وتنظيم قيمه وعَلاقاته .

وإذ نذكر بهذه الحقيقة الموضوعية في الدرس الأدبي أدباءنا الشبان نذكر بها على وجه خاصٍّ شاعرنا أبو سنة ، ونراهن على أنه سوف تعود لمضامينه خصوبتها وتنوعها الفكري ، ويقوي إيماننا في مستقبل أبو سنة الشعري - بل المراهنة على هذا - بعض ما قاله في قصيدة « الشاعر والعصر » :

« فَهَلْ تُراكَ تَخْسِرُ الرِّهان
تُضَيِّعُ يَوْمَكَ الطَّويلَ بالْمَجّان
وهَلْ تُراكَ تُسْلمُ القُرْصان

زِمام عَصْرِنا ؟
يَقودُ في الظَّلام
بَلاغَة الأُولمب والأهْرامْ
أَتَسْتَطيعُ صَيْحَتُك
أَنْ تَحْمِيَ اخْضِرارَ غابَةِ الأمَل
لِكَي يَصيرَ سَيِّدًا عَلى مَصيرِهِ الإنْسان ؟!»(١٧)

* * *

الفَصلُ الخامس
الشِّعْر المُعاصِر .. وقَضيَّةُ التُّراث

« يا وَطني
ما كنت شاعرًا ، ولا أحْببتُ أن
تَمْضُغَ وجْهَ عُمْري الأوْهامْ
يَفْضَحُني
يَنْثرني الكَلامْ
لَكنَّها أحْزانُكَ الكِبار .»
عَبْدُ العَزيز المقالح

تُشَكِّلُ قضيةُ (التراث) تحديا حقيقيّا على مستوى الموقفِ الفكريِّ والتشكيل الجماليِّ أمامَ أدباءِ كلِّ جيلٍ ؛ ذلك أن الفهمَ الصَّحيح للتُّراث يعدُّ أحد العوامل الأساسيَّة التي تَكشف عن مدى حرص الأديب على تحقيق معنى المعاصرة في تراثه . كما أن التراثَ يمثِّل بالفعل أحدَ مصادر الإلهامِ الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديبٌ ، مهما قصد ذلك . والقول بأن الشاعرَ المجدد هو الذي يقطع كلَّ آصرةٍ تربطه بتراثِهِ السابق ، وبالتقاليد المستقرة للنوع الذي يمارسه ادعاء خطر وضار ، يصدر عن قدر عظيمٍ من الرومانسية الفكريَّة .

ولكي نصل إلى تصورٍ موضوعيٍّ لتلك القضية ، ينبغي الوعي بأن **الأديبَ عامة والشاعر خاصة لا يستطيع أن يفلت – واعيًا أو غير واعٍ – من تأثير عاملين أساسيين** لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه ومصادر إلهامه :

الأول : هو (الواقع) الذي يعيش في إطاره بتأثيراته الإنسانيَّة والطبيعيَّة ، والذي يفرض على الأديب فهمه لماهية و وظيفة النوع الفني الذي يمارسه ، بل يشكل له أيضًا مضامين تجاربه ،كما

يحدِّد له موضوعاتها أحيانًا . إن الإنسانَ – فنانًا أو غيره – لا يعيشُ في فراغ ، وإنما هو إفراز محدَّد لواقع معين ، يرسم له كثيرًا من خصاله وصفاته الإنسانيَّة والنفسية ، ويصوغ له – إلى حدٍّ ما – مواقفه الفكرية ومفاهيمه الجمالية إزاء حركة البشر في عالمه .

المؤثر الثاني على الأديب : هو (التراث) وتقاليد النوع الفنيِّ الذي يبدعه . إن الأديبَ في ظلِّ أية مرحلة وتحت راية أية مدرسة ، ليس إلا حلقة متواضعة في سلسلة تاريخية فارعة الطول ، ومهما كان شوقه إلى التجاوز والمغامرة الفنية ، وطموحه إلى التَّجديد ، وكسر التَّقاليد الجماليَّة السابقة عليه ، فإنه لا يفلت من تأثيراتٍ كثيرةٍ ترسَّبت في مخيِّلَتِه أثناء مرحلة الإعداد الفني الصَّبور ، الذي ثقَّف نفسه فيها بالضرورة ، قبل أن يتصدى للإنتاج والإسهام الأدبيِّ ؛ وعلى هذا فإن أطولَ الفنانين باعًا في التَّجديد ، وأكثرهم مخاطرة في التجريب ، لا نتصور مطلقًا أنه قد قطع كلَّ رابطة بينه وبينَ التُّراث السابق عليه . ونحن إذ نضع أديبًا في معسكرِ التَّجديد ، فإن ذلك يكون بمجمل إبداعه وإضافته بالنسبة لما حافظ عليه من ثوابت سابقة ، لا تزالُ قادرة على الاستمرار ، صالحة للتعبير ، صادقة في التأثير ، وحينما نقرِّر أنه على قدر التَّجاوز والتَّخطي يتحقَّق معنى التَّجديد ومفهوم المعاصرة – فإن ذلك يتضمَّن بالضرورة أن الأديبَ لم يخرج خروجًا مطلقًا على كلِّ أدبيات الفنِّ الذي يمارسه واللغة التي يشكل منها وبها .

على هذا فإن النقدَ الحقَّ – الذي يطمحُ إلى أن يكون موضوعيّا – بل أن يكون علميّا شموليّا – يجب أن يعي (جدل) الظاهرة الأدبية التي يحللها ويفسرها ، أي عليه وهو يدرس تراثَ أديبٍ معينٍ أن يرصدَ تأثيرَ التراث بإزاء حركة الواقع ، وبدون لمح هذا التأثير الجدلي بين الواقع والتُّراث على الأديب – من الناقد – يظلُّ الدرس الأدبي قاصرًا ، والمنهج واحدي النظرة ، والنتيجة – إن توصلنا إليها – تبقى معلقة في فراغ .

* * *

مع المقالح وشعر اليمن المعاصر

سوف نحاول مناقشة هذه القضية النَّقدية – التي نثيرها – من خلال تتبُّع تطور التَّجربة الفنية للشاعر اليمني المعاصر **عبد العزيز المقالح** الذي يمثل شعره صورةً صادقةً ومتقدمةً للشعر العربي في اليمن ، التي لم تحدث فيها حركة شعريةٌ مزدهرة إلا بعد قيام ثورة سبتمبر سنة ١٩٦٢ . وقد واكب الشعر حركة الثورة : نضالاً وتجديدًا . . توحيدًا وتطويرًا ، إلى أن ظهرَ الوجه الحقيقيُّ لليمن الناهضة . . اليمن الشاعرة . . التي تُواكبُ حركة أمتها الخالدة على المستويين النضالي

والفني .

وشاعرنا عبد العزيز المقالح يمارس عددًا من الأنشطةِ الفكريَّةِ والأدبية .. ولكن (الشعر) يظهر بدرجةٍ واضحةٍ في المجالِ الأول من اهتماماته . وتبدو إسهاماته فيه ناصعةً وسط كوكبة من الشعراء في اليمن ، الذين يسعونَ جادين لتطوير واقعهم : الاجتماعي والفني . ولعل من أهم هؤلاء الشعراء : عبده عثمان - عبد الله البردوني - محمد الشرفي - لطفي أمان - عبد الودود سيف - محمد المساح - محمد سعيد جرادة -علي صبره - حسن اللوزي - زكي بركات - عبد الله سلام ناجي .

حين نحاولُ تتبُّعَ المسارِ الشعريِّ لتجربة المقالح ، فسوف نجد أنه أصدر في البداية سنة ١٩٧١مع زميله عبده عثمان مجموعة شعرية بعنوان « **مأرب يتكلم** » ، ويقدمان لها بهذا الإهداء الملتزم : « إلى بقيَّة أهْلِنا في مأرب الكبير .. الصّامتين بعد أن نطقَ الحديدُ .. وتكلمت الأحجار» . وينبغي أن نشير إلى المقدمة المستفيضة التي كتبها المقالحُ تقديمًا للديوان ، ورغم أنه يثير فيها قضايا كثيرة تحتاجُ إلى مناقشة خاصة ، فأن المهم فيها هو محاولة التأريخ لنشأةِ الشعر الحديث في اليمن ، وكيف أنها - **اليمن - قد حسمت (قضية الثورة والشعر) في وقت واحد تقريبًا** ، **ذلك أنه بعد رسوخ أقدام الثورة التحريرية سنة ١٩٧٠** ، **يبدأ الإسهامُ الحقيقيُّ لحركة الشعر الجديد . ومن المنطقي - والحال كذلك - أن يؤثِّر الميلاد المشتركُ للشِّعر والثورة في بنية القصيدة الجديدة** ، وأن يكونَ وفاء الشاعر - بالدرجة الأولى - لقضية الثورة . هذا ما يؤكده الديوانُ الأول للمقالح الذي يقول فيه (ص ١٢٧) :

« يا وَطَني
ما كُنْتُ شاعِرًا ، ولا أَحْبَبْتُ أَنْ
تَمْضُغَ وَجْهَ عُمْرِي الأوْهام
يَفْضَحُني
يَنْثُرُني الكَلام
لَكِنَّها أَحْزانُكَ الكِبار
الشَّوْكُ في عَيْنَيْكَ والأَحْجار
أشْعَلتِ الحُروقَ الغافِيات في دمي
الرّاعِشاتِ في فَمي
عَلّمتِ الشُّجونَ والآلام

أَنْ تنظمَ الدُّموعَ . . أن تُعاني الأَشْعار
فَكانتِ العَواصِفُ الحَزينَةُ الرُّعود . . كانتِ الأمْطار . »

ولأن الشاعرَ مؤرقٌ – منذ هذا الديوان الأول – بقضية الثورة ، قلق على مصير شَعْبه الذي خاض حربًا شَرِسة ضدَّ الظُّلم والتَّخلُّف ، نراه – في شعره – لا يفارقُه الحزنَ ولا يكف عن النداء ، من خلال مواكب لشهداء سقطوا ، **ونجده إذ يصورهم يرتدي (قناعين) رامزين لموقفه** ، ومناظرين لحاله ، أحدهما هو « **أيوب** » في قصيدة « أيوب المعاصر» (ص ١٢٢) ، والثاني هو « **هابيل** » في« **قصيدة هابيل الأخيرة** » (ص ١٣٥) . كذلك يرتدي العصر قناع « **عصر اليهود** » حين كثر عددُ الشُّهداء بُعَيْد مولد السيد المسيح . . عليه السلام .

الحقيقة أن الاستفادةَ بالموروثِ الثقافيِّ : شعرًا أو غيره – قديم في الشِّعر العربيِّ . وقد درسته كتب البلاغة والنقد القديم تحت مبحثين هما : « **السرقات الأدبية** » **ثم تحت ما أسموه** «**التضمين** » الذي يبدو (ظاهرة) في شعر كبار الشعراء أمثال : أبي تمام وأبي الطَّيب المتنبي وأبي العلاء المعري وأحمد شوقي .

وكان التضمين – حيث وظفه الشاعرُ الكلاسيكيُّ ، في الغالب – يستخدم المعنى المتضمنَ دون تعديل أو تغيير جوهريٍّ ، فكأنه كان ينقلُ فكرة « جاهزة » من مجالٍ آخر في التراث ، إلى سياقٍ قريبٍ من إطار إيحائها الدَّلاليِّ المستقر ، ليثري بها معناه ، ويخصب تجربته الفنية . وكان هذا الاستخدامُ جزئيّا ومتناثرًا في ديوان الشاعر كله ، الذي يندر أن يستوحي إطارَ أسطورةٍ أو ملحمة أو قصة بكماله وشموله .

حين نحاول رصد **مراحل توظيف الشاعر الحديث للتُّراث** – كما نجده في ديوان المقالح على سبيل المثال – فسوف نراه – في البداية – يستخدم بعض عناصر التُّراث بقدر في نفس المعاني الإنسانية المستقرة لها ، حيث يشير إلى : أيوب ـ هابيل – المسيح – يهوذا ، رامزًا بهم للصبر والاغتصاب والاستشهاد والظلم . كذلك فإن **هذه الرموز تصدر عن زاوية واحدة عامة في التُّراث – وهي القصص الدينيّ** . وهذا يعني أن الشاعر ما زال في مرحلة البدء والتَّحدد ، وأن مكوناتهِ الثقافية لم تصل بعد إلى درجة من الخصوبة والثراء ، بحيث يستلهم كل نواحي تراث أمته المتنوع . . بل التراث الإنساني كله بشتى عناصره ومجالاته .

غاية ما نؤكد عليه بالنسبة لديوان المقالح الأول : إنه يكشفُ عن وجهِ مناضل في سبيل الوطن والمواطن بأكثر مما يفصح عن قناع شاعر قد امتلك وجوَّد كل أدواته الفنية . وهو يبرر ذلك

في قصيدة « شكوى إلى أبي نواس » (ص ١٥٩) قائلاً :

« في بِلادي جِئْتَ تَمْشي عَلى هام جُثَث
في عُيونِ النّاسِ في الشَّرْقِ وفي الغَرْبِ جُثَث
سَقَطَ الحَرْفُ غَريقًا في الدِّماءْ
أصْبَحَ الشِّعْرُ بُكاء . »[1]

* * *

لا بدَّ من التُّراثِ حتّى تُصبح المقولة صورة والقصيدة أسطورة

فى الديوانِ الثاني للمقالح « **لا بد من صنعاء** » (١٩٧١) نجد نقلة في وعي الشاعر بالتراث، وبالتالي مرحلة تالية في توظيفه فنيًا والاستعانة به جماليًا ، لإثراء الجملة الشِّعرية والصُّورة الفنية للقصيدة .

ومع ذلك الرافد الجماليِّ يبرز صوتٌ آخر فكري[2] ، حيث يظهر « الأمل » عنصرًا جديدًا مواكبًا « الثورة » في شعره . والأمل عند المقالح - وعند الشاعر المعاصر بحق - ليس خلاصًا فرديًا أو حلمًا عاطفيًا ، وإنما أمل أكيد في انتصار الوطن وتحرره ، حيث « لا بد من صنعا وإن طال السفر » . وفي هذا الديوان نجد الشاعر يوظف التراث في شعره بدرجة أوسع وبشكلٍ أعمق، حيث يشير إلى قصة « الطوفان » ، ليكون هو رمزًا لنوح في قصيدة « مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان » (ص ١٤) ، ثم يكرر رمز « يهوذا » لإمام اليمن ، ويضيف له رمزًا آخر جديدًا حين يشبهه بـ « هتلر » النازي (ص ٣٧) و « بالقيصر » (ص ٦٨) . كذلك يشبه الزبيري بلوركا : شاعر الثورة في إسبانيا (ص٣٦) . ويرمز للقاهرة « بأم هاشم » (ص ٦٢). كذلك يشير إلى أسطورة « عمرو بن مزيقيا » وهو حاكم يمني قديم كان يلبس كلَّ يوم حلة جديدة ثم يمزقها . . وقد باع أمواله ، وفرّ من اليمن قبل انهيار سد مأرب . كذلك يصور - الحاكم - بشهريار بطل « ألف ليلة وليلة » بيد أنه لم يظفر بشهرزاد تحمي منه القبيلة . كذلك يستخدم « بلقيس » رمزًا لليمن (ص ٨٤) ، ويستوحي من القرآن الكريم تصويره قصة سد مأرب (ص ١١٣) ، ويرسم بعضَ ملامح من سيرة الرسول . . ﷺ (ص ١٠٦) . ويستخدم من التراث اليونانيِّ - الذي يدخل رافدًا جديدًا كل الجدة على ديوانه - أسطورة بجماليون (ص ١٠٠) ، ويشير إلى « بروتس » الصديق الخائن (ص ١١٥) . ومن التراث الإسبانيِّ يأخذ شخصية « دون كيشوت» التي خلقها سير فانتس ، ليرمز بها لأحد السَّلاطين الخونة (ص ١٢١) :

« خَفِّفْ عَلى حِصانِكَ الهَزيل

دون كيشوت
أغْمِدْ حُسامَكَ الكسير
أعِدْ رجالَنا ، أطْفالَنا إلى البُيوت
مَزِّقْ طُموحَكَ الحَقير
فَكَمْ لَبِسْنا مِنْ يَدَيْكَ ثَوْبَ العار
وكَمْ شَرِبْنا نَخْبَكَ المَرير . »

على هذا فقد بدأ توظيف الشاعرِ لأقنعةٍ كثيرة متنوعة ، يبدو واضحًا في رموز يعمقُ بها قصيده ويثري تجربته . وبدأ بهذا التَّوظيف – على ذلك النحو الخصيب المتنوع – بدأ يتضح معه الفهمُ الحقيقيُّ لتوظيف التراث ، كما يجب أن يتعرف عليه الشاعر ؛ ذلك أن الإنسان المعاصر – بله أن يكونَ الشاعر – يجب أن يدرك أنه وريثٌ شرعيٌّ لكلِّ مشرق ونبيلٍ في تراث الإنسانية .

يتَّصل بهذا الوعي بالتراث رحابةٌ في اتساع مجال الرؤية الفكرية لدى الشاعر ؛ حيث بدأ يربط بين ثورةِ وطنه اليمني والثورة الفلسطينية المتواصلة . كما لا تغيب عنه صورة مصر الحليف الدائم والرصيد الخالد لكلِّ عربيٍّ (ص ٦٢) :

« يا ناسِجَةً لِلفَجْرِ ولِلآمالِ ثِيابْ
يا فاتِحَةَ الأبْوابْ
نَحْنُ الأغرابْ
تَحْتَ القِنْديلِ عَلى الأعْتابْ
نَقْرَأُ سُورَه
نَرْسُمُ صُورَه
نَتَمَلَّى في عَيْنَيْكِ الطّاهِرَتَيْنِ ضُحَى الثَّوْرَه
نَسْألُ بَعْضَ البَرَكاتْ
قَبَسًا مِنْ نُورِ العَصْرِ ، وبَعْضَ حَياهْ
بَعْض النَّفَحات » .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الديوانَ الثاني **يُعدُّ نقطة انطلاق ومرحلة تحوُّل في سبيل إثراء الأداة وإجادة التَّشكيل** ، وعلى هذا لم يتخلص الشاعرُ من بعضِ سمات المرحلة الأولى ؛ حيث لا تزال « الغنائية » في شعره بصورةٍ أقرب إلى المباشرة . . مثل هذه الصورة التي يرسمُها للبرجوازي

(ص ٤١) :

« احْذَروهُ . . هُوَ مَخْلوقٌ مِنَ الوَهْمِ مَجازي
حَيَّةٌ ضاحِكةُ الأثْوابِ تُدْعَى البُرْجوازي
في الأسى ، في الحُبِّ ، في الدّينِ ، انْتِهازي
لَيْسَ في قاموسِهِ لِلحَرْبِ أهْليٌّ وغازي
لا ولا فَرْقَ لَدَيْهِ بَيْنَ ثَوْريٍّ ونازي
كُلُّهُمْ أحْبابُهُ ، أرْقامُهُ ، حَتّى المَخازي
احْذَروهُ . . إنَّهُ يَبْدو عَطوفًا و رَقيقًا
وهُوَ قَدْ يَظْهَرُ أحْيانًا لأيّام رَفيقا
ويُناجي اللهَ في صَمْتٍ ويَدْعوهُ طَليقا
ثُمَّ لا يَلْبَثُ كالشَّيطانِ - كُفْرًا - أنْ يَفيقا
فيبيع اللهَ والإنْسانَ والحُبَّ العَميقا
ثُمَّ يَمْضي يَمْلأُ السّوقَ دُخانًا وحَريقا . »

وإذا كان الشاعرُ لم يستطع بعد أن يتخلَّصَ تمامًا من الغنائيَّةِ والمباشرة ، فإن الصورةَ الجزئيةَ التي يستخدمها في أجزاءٍ مختلفة من البنية العامة لقصيدته لم تبرح - إلى حد ما - بسيطة في تركيبها ، واضحة في عَلاقاتها ، يسهل ربطُها بالواقع الحسيِّ ومفرداته المشاهدة ؛ لذلك فإن الصورة في قدراتها التعبيرية - غير بعيدة عن تشكيل الإحيائيينَ المحدثين والرومانسيين الجدد ، أو هي تمزج بينهما - مرحليًا - كخطوة في سبيل التَّحرُّرِ الفنيِّ منهما مثل قوله (ص ٩٦) :

« مُبْتَلَّةٌ رُوحي
كَطائِرٍ أَلْقَتْ بِهِ الرِّياحُ لِلعَراء
في لَيْلَةٍ حَزينَةِ المَطَر
لا تَسْمَعُ النُّجومُ صَوْتَهُ ، لا تَسْمَعُ الظَّلْماء
لا تمدُّ كَفَّها رِفْقًا بِهِ الشَّجَر . »

* * *

سيف بن ذي يزن رمز المخلص وقناع الغربة

مع الديوان الثالث (رسالة إلى سيف بن ذي يزن - ١٩٧٢) تُدرك أن المقالحَ قد نضجت

قدراتُه الفنيَّة وأدواته التعبيرية بدرجة واضحة . في تجاربه الشِّعرية الأولى تحسُّ أنك بإزاءِ شاعر له موقفٌ فكريٌّ واضحٌ ، وقدرةٌ عذبةٌ على النَّشيد والغناء ، لكن الإضافة والتجاوز يتحققان حين يكمل الشاعرُ الزاوية المقابلة للوعي الصادق بالواقع ، وهي الوعي الصبور بالتُّراث ، ذلك أن التراث بحقٍّ – كما ينبغي على الشاعر أن يتعرفَ عليه تعرُّفَ الدارس ، وأن يتذوقه بإحساس الفنان – ليس هو التراث القومي للأمة فحسب . إن ما يجب على الفنان الحقِّ أن يستدعيه ـ قدر المستطاع ـ هو التراث العالمي بأسره . **إن تاريخَ الإنسان وحدةٌ متكاملةٌ ، وتراثه في أي مجال أو مرحلة ملك للبشرية جمعاء ، تجد فيه خبرة لا غنًى عنها ، ومعرفة لا محيصَ عن إدراكها** . وكلما تفتحت مدارك الشاعر واتسعت آفاقه ، استطاع أن يحلق وأن يجيد ، بعد الامتلاك الحقيقيِّ لعاملٍ هامٍّ من عوامل الانطلاق والتجاوز . . وهو الوعي بكلِّ التُّراث الإنسانيِّ قديمه وحديثه .

على هذا سوف نرى أن (التراث) كما وظفه المقالح ابتداء من ديوان « رسالة إلى سيف بن ذي يزن » يأخذ معناه الحقيقيَّ ، من حيث التكاملُ والاتساع والانفتاحُ على كثير من روافد الثَّقافة العالمية . وعلى هذا نجده يستفيدُ من **التُّراثِ العربيِّ** متجسدًا بالدرجة الأولى – حَسَبَ وضوح الانتماء الوطني عنده – في أساطير اليمن وأعلامها التاريخية والأدبية ، حيث يشير إلى أسطورة سيف متمثلاً عالمها الإنسانيَّ والشيطانيَّ ، ويزاوج بين رحلةِ سيف إلى كسرى ورحلة الأمير الضليل امرئ القيس إلى قيصر . ونظرًا لأن الشاعرَ قد كتب معظم قصائد الديوان وهو غريب ، يدرس للدكتوراه في مصر ، فسوف نجد أن **شخصيةَ سيف – التي تقمصها – توحي بدلالتين** : حيث يصبحُ سيف في الأولى رمز المخلص الذي تحمَّل الآلام من أجل توحيد الكلمة والبحث عن حليف . وفي الوقت نفسه أيضًا يوحي استخدامه لأسطورة سيف بأنه يستخدمه قناعًا للغربة ، ودلالة ثانية على ما يعانيه المغترب من حنينٍ ولوعةٍ .

هكذا يستخدم رمزًا واحدًا لدلالتين على قدر من التناقض وهما : الخلاص والغربة ، والإحساس بتلازمهما رغم ما بينهما من تقابل ، يدل على قدر من يقظة المخيلية ، وتوتر المعايشة لواقع بلاده الصعب ، فالشاعر إذ يناضل– عن طريق الكلمة – ليس فارسًا وهميًا مثل دون كيشوت – الذي يرمز إليه كثيرًا – وإنما هو مناضلٌ واقعيٌّ يدرك مدى التَّضحية ، التي يجب أن يقدِّمها كلُّ مَنْ يقود لواء الخلاص (ص ١٩) :

« أَ تَنْتَظِرُ الْمُساعَدَةَ الكَرِيمَةَ يا بْنَ ذي يزن ؟
سَنَرْفُضُ أيَّ حَلّ سَوْفَ يَأْتينا مَعَ السُّفُن
سَيَرْفُضُ شامِخًا وَطَني

إذا «سيزيف» لَمْ يَحْفِلْ بِصَخْرَتِه
ويَقْذِفُها إلى أَسْفَل
فَمَنْ ذا غَيْرُهُ يَفْعَل ؟»

وإذا كانت الإيحاءاتُ الرمزية المختلفة لأسطورة سيف تكاد تسيطر على الديوان هي وغيرها من الأسماء الخاصة بتاريخ اليمن ، فإن هذا لاينفي رموزاً يستخدمها الشاعرُ من مصادر أخرى ، حيث تبدو **الثَّقافة اليونانية القديمةُ** واضحةً لديه برموزها الأسطورية المتنوعة . فنجده يشيرُ إلى أبطال « إلياذة هومير» مثل عوليس وبنلوبي وأخيل ، وإلى بروميثيوس سارق النار من أجل البشر وإلى ڤينوس إلهة الجمال ، وباخوس إله الخمر وإلى فيدرا وأسطورة سيزيف . ومن **الثقافة الأوربية المعاصرة** يشير إلى إليوت ولوركا وبابلو نيرودا وإلى لوحات الفنان التشكيلي جوجان .

كذلك لا يغيب **حضور مصر** (عين شمس . . أم هاشم) عن هذا الديوان ، التي يناجيها مجسدة في أبي الهول قائلاً : (ص ٨٦)

« ألا تَتَكَلَّمْ . . !
ألا تَتَأَلَّمْ . . !
عَلى شَفَتَيكَ ، بعَيْنَيْكَ عاصِفَةٌ تَتَحَطَّم
وبَيْنَ يَدَيْكَ وَضَعْتُ جراحَ اليَمَن
وفَوْقَ الرِّمالِ نَثَرْتُ اغْتِرابي
وما أَبْقَتِ السَّنَواتُ العِجافُ ، وأَبْقَتْ رياحُ الزَّمن
ولم تُبْق شَيْئًا سِوى صَرْخَةٍ تَتَكَسَّر
وشِعْرٍ كَما الدَّمْعُ مِنْ عَيْنِ ثاكِلَةٍ يَتَحَدَّر . »

هنا نشيرُ إلى شيء آخر يستحقُّ التأمل ابتداءً من هذا الديوان ، وهو **وضوح نغمة من الأحزان بعيدة الأغوار** ، نحسها دائمًا في نبرات الشاعر . وعلى هذا فسوف نَجد قدرًا من الحزن المرِّ ، والألمَ الناجم عن إحساسٍ يقظٍ بصعوبةِ الحياة وقسوة الظروف ، وتطاول الدرب الذي يجب أن نسير فيه من أجل التَّطوير والتَّغيير والتنوير ، لكنه ليس حزنَ المتشائم أو المتألم لواقعه من بعيد ، بل هو حزنُ المناضل وألم المجاهد المجهد ؛ لذلك يؤكد في المقدمة (ص ٥): « **وإذا صحَّ أنني شاعرٌ، فقد أصبحت كذلك بفضل الحزن .. هذا النهر الشاحبُ الأصفرُ، الذي رأيته ، واغتسلت في مياهه الراكدة منذ طفولتي ، رأيته في عينيْ أمي ، وفي عيون إخوتي ، ثم قرأته على وجوه زملائي في المدرسة والشّارع والسِّجن . وأقرأه كلَّ يومٍ وليلةٍ في عيون و وجوه أطفالي ،**

العصافير الأربعة الذين شهدوا من قبح العالم أكثر مما تتحمله أعمارهم الصغيرة . »

« ومن خلال سيف بن ذي يزن – الرمز والقناع – قدمت في هذا الديوان أطيافًا من حزن جيلنا ، فالحزن كان طفولتنا وصبانا وشبابنا وما يزال . »

كذلك يؤكدُ الشاعرُ عَلاقة الأسى الباكي بالشعر الحزين قائلاً (ص ٥٢) :

« أنا شَريد
خَواطِري عَلى سُفوحِ قَرْيَتي شَريدَهْ
هَلْ تَعْلَمُ السُّفوحُ أَنَّ دَمْعَتي
تَكَسَّرَتْ عَلى صُخورِها قَصيدَهْ !»

خلاصة القول بالنسبة لهذا الديوان الثالث في إنتاج المقالح أنه يعكس وعيًا خصبًا بتوظيف التراث المستمد من ثقافات متنوعة ، وانتماء يقظًا لواقع أمته ، وكان ثمرةُ هذا المستوى الفني أن بناءَ القَصيدة عنده قد وصلَ إلى درجةٍ من جَودة التَّشكيل ، يظهر فيها بداية ما يمكن أن نسميه **(بالقصيدة المركبة)** التي بعدت عن الغنائية في التَّعبير والمباشرة في التصوير . وهذا النوع من القصيدة **يتداخلُ فيه « أصوات الشعر »** (٣) **ومستويات الدلالة** ؛ حيث لا توظف القصيدة وعيها بالواقع ودرايتها برموز التراث العالميِّ فحسب ، بل تضيف إلى ذلك الاستعانة بسمات السرد والوصف القصصيِّ وحركة وحوار الدراما المسرحية . ويظهر ذلك بشكل واضح في القصائد التي تدور في إطار أسطورة سيف سواء جاءت على شكل رسائل أو يوميات ، حيث تتشكلُ القصيدةُ من محاور مختلفة وعناوين فرعية تؤكد خصوبتها وتركيبيَّتها (٤) .

* * *

توظيف التراث بين المعارضة و المعاصرة

لعل أهمَّ قضية نقدية يثيرها ديوانُ المقالح الرابع **(هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي)** ، (١٩٧٤) هي : **ما موقفُ الشاعر المعاصر من بعض شعر التُّراث القديم ، الذي قد يستثير خياله ، ويصلح قناعًا رمزيًا لبعض تجاربه الفنيَّة ؟**

إن الشاعرَ الكلاسيكيَّ القديمَ أو المحدث قد حلَّ المعادلةَ فيما أنتجه من شعر كثير يحمل اسم (المعارضة) ، التي تشكل ظاهرةً فنيةً تحتلُّ مكانًا بارزًا ، لا سيما في شعر العصور الوسطى ومرحلة الإحياء . وإذا ما توقفنا عند أحمد شوقي (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢) باعتبار أن هذه الظاهرة تمثّل إحدى المعالم البارزة في تراثه ، فسوف نجد أنه كان على قدر من الذكاء والتوفيق حين رشَّح

لنفسه شعراء كبارًا ، لكي يعارضَهم مثل : أبي تمام والبحتري والمتنبي وابن زيدون والبوصيري . أكثر من هذا فقد كان يعارضُ المشهورين في أذيع وأنصع قصائدهم ، وكان من الرهافة بحيثُ يوظف النَّص المعارض في جوٍّ فكريٍّ وشعوريٍّ يكاد يوازي المثيرَ الأصليَّ للشاعر المستلهم ، فشوقي حين عارض البحتري في قصيدته التي يصف فيها إيوان كسرى – الذي وجد فيه « معادلاً رمزيّا » لحالته اليائسة الحزينة بعد قتل الخليفة المتوكل – ومطلعها :

صُنْتُ نَفْسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفْسي　　وتَرَفَّعْتُ عَنْ نَدى كُلِّ جِبْسِ

حين استلهم هذه القصيدة لكي « يعارضها » ، فإنه وظَّفها لتعبِّر عن جَوٍّ شعوريٍّ مواز لنفس حالته النفسية الحزينة (حيث كان منفيّا في إسبانيا من ١٩١٥ إلى ١٩١٩) ، ورأى مدنها ذاتَ التاريخ العربي الزاهر ، وما أصابها من تحول وزوال عن التاريخ العربي ، فإنه قد وجد – في إسبانيا وعزها العربي الزائل – نفسَ المعادل المناظر الذي استشعره البحتري قبله . وشوقي ينصُّ على ذلك بين يدي قصيدته قائلاً : « وكانَ البُحتري رفيقي في هذا التَّرحال (في إسبانيا) ، وسميري في الرِّحال ، والأحوال تصلحُ على الرجال ، كلُّ رجلٍ لحال . . فكنت كلما وقفت بحجرٍ ، أو طفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من موائل العبر إلى آياتها . وأنشدت بيني وبين نفسي :

وَعَظَ البُحْتُري إيوانَ كِسْرى　　وشَفَتْني القُصورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسِ

ثم جعلتُ أروضُ القولَ على هذا الروي ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نَظَمْتُ هذه القافية المهملة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة ، وأنا أعرضها على القراء ، راجيًا أن سيلحظوها بعين الرضاء ، ويسحبونَ على عيوبها ذيلَ الإغضاء ؟ وهذه هي :

اخْتِلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسي　　اذْكُرا لي الصِّبا وأَيامَ أُنْـسي (٥)

هكذا كان شوقي يستلهم النصَّ الذي يستثيره ويعارضُهُ على نفس الوزن والقافية ، بل إننا لا نعدم عنده أحيانًا تتبعًا واعيًا لبعض معاني أو أخيلة المعارض له . ولعل هذا ما جعل ناقدًا مثل طه حسين يقسو عليه ، حين وازن بينه وبين أبي تمام فيما عارض له (٦) .

* * *

حين نعود إلى عبد العزيز المقالح ، باعتباره ممثلاً للشعر المعاصر ، فسوف نجد أنه في القصيدة الأولى « هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي » – والتي سوف نجد لها نظيرًا في ديوانه التالي « عودة وَضاح اليمن » في قصيدة بعنوان « تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب » –

يستوحي، أحيانًا ، نصًا بعينه من التراث ، بيد أنه لا يشكل القصيدة على نسق قديم ، وإنما يقدِّم **قصيدة ذات بنيةٍ تركيبية ، (يزواج) فيها بين الشعر العمودي وشعر التَّفعيلة . بيد أن تنوع طريقتي الأداء الشعري ليس زخرفة شكليَّة ، وإنما هو تباينٌ تدعو إليه مستوياتُ التَّعبير المختلفة التي تفصح عنها أصواتُ القصيدة** ، إذ إن الشاعرَ يستخدم الشَّكل العمودي ليجعله معبرًا عن صوت الشاعر المستوحى « ابن رزيق » ، الذي اتخذه قناعًا فنيّا أو معادلاً موضوعيًا لواقعه العام وحالته الشُّعورية الخاصة، هنا يلتقي صوتُ المرموز والرامز في سياقٍ واحد ، ليوضح أن حقائق الحياة الإنسانية دائمة التَّجدد ، وأن هناك عَلاقةً إيجابية بين التُّراثِ القديم والواقع المعاش . . فيقول في مطلع القصيدة (ص ٥) :

بَكى . . فَأَوْرَقَتِ الأَشْجانَ أَدْمُعُهُ وأَثْمَرَتْ شَجَرُ الأحْزانِ أَضْلُعَــهُ
النّارُ تَكْـتُبُ في عَيْنَـيْهِ لَوْعَـتَهُ ويَحفِرُ الشَّوْقُ فيها ما يُلَوِّعُــهُ
ناءٍ تَغَرَّبَ في الأَيّــامِ زَوْرَقُــهُ وتاهَ في ظُلُماتِ الأَرْضِ مَشْرَعُــهُ
تَغَرَّبَتْ في نَواهُ كُــلُّ نــافِذَةٍ مِنْ خَلْفِها الوَطَنُ الدّامي يُرَوِّعُــهُ
ما لَيْلَةٌ مِنْ بَناتِ العُمْرِ مُهْـدَرَةً إلا وتُؤْلِمُهُ الذِّكْــرى وتُـوجِعُهُ
تُرى يَعودُ إلى أحْضانِ قَرْيَــتِهِ تَضَمُّهُ الغايَةُ الثَّكْلى وتُرْضِــعُهُ
عَيْناهُ ما ذاقتا نُعْمى ولا عَرَفَـتْ جُفونُهُ الغَمْضَ إلا طافَ يُفْجِــعُهُ

بينما يوظِّفُ الشاعرُ هذا الشَّكل العموديَّ للصوت الذاتي الخاص به المعبر عن أشجانه وهمومه ، نجد الشكلَ الآخر (شعر التفعيلة) . . وهو أقرب إلى الهدوء في الإيقاع الموسيقيِّ والتأني في عرض صورة ، يمكن أن تمثل الخلفية background العامة لإطار القصيدة ، حيث يصور حالَ واقعه الوطنيِّ في عَلاقته الحية بواقع أمته القومي - إن لم يشرئب إلى ربطه بإطار عالمه الإنسانيِّ ؛ لذلك يبدو صوتُ الشاعر - خلالَ هذا الشَّكل المقابل - حزينًا أسفًا على ما يحدث في وطنه من تخلُّفٍ وقهرٍ ؛ لذلك يرمز للوطن بيعقوب الضرير ، في حين أنه - أي الشاعر - يوسف العريان، الذي لا يملك قميصًا يُرسله إليه ليعيد له الضوء والحياة . وهنا لا يصرح الشاعر بأننا في عصر المخلص الفرد ؛ لذلك ينتظر الخلاص من صنعاء كلها (ص ١١) :

« مَدينَتي
لا صَوْتَ ، لا نَشيجَ ، لا بُكاء
تَصاعَدَتْ مِنْ بئْر« يوسف » الأصداء
عُريانُ لا قَميصَ لي أَبْعَثُهُ في العير
هَلْ تبعَثُ المدينةُ النائِمَةُ الخَرْساء » .

والقصيدةُ كما تستعين بأكثر من شكلٍ في طريقة التَّعبير ، تستخدم أيضًا أكثر من رمز في

التَّصوير . . فبالإضافة إلى قصة ابن زريق ويوسف ويعقوب ، تشير إلى رَخِّ السندباد في « ألف ليلة وليلة » ، وإلى عوليس وامرئ القيس . **هكذا يجمع الشاعرُ المعاصرُ داخل تجربته من الرموز والأساطير ما كان بعيدًا وغريبًا عن غيره ،ممن سبقوه على دربِ الشِّعر .**

والقصيدة المعاصرة إذ تتشكل على هذا النحو الذي يؤلف بين الأضداد ، ويوحِّدُ بين عناصر التراث – لا تدل على رغبة في الإغراب أو الاغتراب .. وإنما على إرادة لتثبيت الانتماء والاقتراب. لذلك تنتهي القصيدة نهاية متفائلة مؤمنة بالنصر النبيل (ص ١٧) :

« يَشْتاقُ – آه – لَوْ عَلى أَبواب « مَأرَب » الغَرْقى يَموتُ واقِفا
تَحْضُرُ دَفْنَهُ أَعْمِدَةُ السَّدِّ العَتيق والأحجار
تَحْضُرُهُ حُقول « البُنِّ » والنَّخيلُ ، تَنْشُرُ حَوْلَ قَبْرِهِ ظِلًا مِن انْتِصارِها النّائي
وبَيْرَقًا لِلحُلْمِ الجَميل
لِلقادِمِ الجَميل »

على هذا النسق ينبغي للأديب المعاصر أن يوظِّف التُّراث ، وأن يشكِّلَ القصيدةَ . وهنا نشير أيضًا إلى أن التَّشكيل الجديد والمفارق يدلُّ بالدرجة الأولى على (رؤية) جديدة مفارقة للكون والحياة وقدر الإنسان . **وهي رؤيةٌ تؤمنُ بوَحدة العالم : تراثًا ومصيرًا** . . وأن ليس ثمة خلاص فردي مفيدًا ، ولا رؤية خاصة مقنعة ، من هنا تبرز صورةُ الإنسان في الأدب المعاصر متفاعلة مع كلِّ البشر ، متأثرة بكلِّ المواريث ، ملتحمة بنضال كلِّ الشُّعوب ، مبشرةً بالنصر والحريَّة والوَحْدة .

* * *

على قدر الوعي تأتي الإضافة

أشرنا – في بداية هذه الدراسة – إلى أن الأدبَ يخضعُ لتأثير جدليٍّ بين الواقع الذي يعاصره والتراث الإنسانيِّ الذي يطور معارفه . . ونود الآن أيضًا أن نشير إلى حقيقتين أخريين مترتبتين على المقولة النقدية السابقة :

الحقيقة الأولى : هي أنه على قدر وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه ،وإدراكه لطبيعة الصراعات والعَلاقات فيه ، يتَّضحُ موقفه الفكريُّ إزاءه ، وتتحدَّد فلسفته – في التعبير الفنيِّ – معه . إن الأديب – على نحو ما – مواطن من الدرجة الأولى ، لذلك فهو يجسِّد – عن طريق

الموازاة الرمزية – هموم عصره ومهام مرحلته ، وهنا تشبه عينه الفنية المنارة ، التي ترى الأخطار عن بعد أو عن قرب ، حيثما لا تبدو – كذلك – للمواطن العادي . هذا ما يؤكده الشاعر الفرنسيُّ المعاصر « سان جون بيرس » بقوله (٧) :

« الشّاعِرُ مَعَكُم
وأَفْكارُهُ كَأَبْراجِ الْمُقاوَمَةِ مَعَكُم
فَلْيُواظِبْ عَلى الْمُراقَبَة حَتّى المَساء
ولْيُثَبِّتْ نَظَرَهُ عَلى حَظِّ الإنْسان
وسَوْفَ تُحَوِّلونَ الأحْلامَ التي تَجاسَرَ عَلَيْها إلى أَعْمالٍ . »

وقد وضح من خلال الحديث عن دواوين المقالح السابقة وديوانه الأخير (عودة وضاح اليمن – ١٩٧٦) أن الموقف الفكريَّ الذي يصدر عنه واضح الالتزام بقضايا شعبه ، صريح الانتماء لصراعات وطنه (ص ٧٨) :

« يَمَنٌ واحِدٌ . .
عِشْتُ أَحْمِلُهُ – راحِلاً ومُقيمًا – عَلى ساحَةِ العَيْنِ ماذا يَقولونَ ؟
صارَتْ مُجَزَّأَةَ القَلْبِ ، مَكْسورَةَ الوَجْه
صارَتِ اسْمُها في المحافِلِ « صَنْعاء » يَوْما
ويَوْمًا « عدن »
لا أُصَدِّقُهُمْ
فَهيَ واحِدَةٌ . . كُلَّما أَثْخَنَتْ في التُّرابِ السَّكاكين . »

بيد أنَّ حُبَّ الشاعرِ المتوحد مع وطنه اليمني ، لا ينسيه جراحَ أمته في بقيةِ الأوطان الأخرى ، لهذا نجده يتحدثُ كثيرًا عن فلسطين ، ويهدي بعضَ شعره إلى شعرائها (ص ٩٩) :

« حُبُّنا العَرَبِيُّ ذَوى
ماتَ ، والبَحْرْ
طالَ انْتظارُ البَراعِم
كانَ الزَّمانُ يَمُدُّ يَدا
ويَشُدُّ يَدا
والرَّصاصُ صافَحَ «عمان»

و « القُدْس » تَدْفِنُ أَحْزانَها في عُيونِ التُّرابِ الجَريح
تُنادي بِلا صَوْت . »

كذلك نجده يصور أحزانه إزاء نكسة ١٩٦٧ ، وموت جمال عبد الناصر . كما يشيد بنصر أكتوبر ١٩٧٣ ، في قصيدة « ما تيسر من سورة النصر » (ص ٣٧) . يقول مخاطبًا سيناء :

« يا ابْنَةَ الطور
مُنْذُ مَتى عَرَفَتْ شَمْسُكِ الانْحِناء ؟
كُلُّ ذَرَّةِ رَمْلٍ عَلى أَرْضِكِ البِكْرِ كالطّور
شامِخَةٌ تَرْفُضُ الانْحِناء
زَعَموا أَنَّها اسْتَسْلَمَتْ ، خَضَعَتْ ،
ثُمَّ لَمْ تَشْتَعِلْ - حينَ نامَ الدَّخيلُ عَلى صَدْرِها - كِبْرِياءْ
ها هي انْتَفَضَتْ ، اشْتَعَلَتْ نارها
أَكَلَتْ خَصْمَها ، وارْتَوى رَمْلُها مِنْ بِحارِ الدِّماء . »

أكثر من هذا فإنه يبصر هموم المناضلين في فيتنام وإسبانيا والبرازيل ، وغير ذلك مما يظهر كثيرًا في شعره . وهكذا يتبدى وعيه - وقد تشكل في شعره - ملحمة نضالٍ توحِّد بين البشر، وتؤاخي بين الشُّعوب في طريق النِّضال والثورة من أجل الحريَّة والسَّلام .

الحقيقة الثانية : كما يساعد الوعي بالواقع الاجتماعي على سلامة وصَلابة الموقف الفكريِّ للأديب ، **فإن التثقف بالتُّراث والإفادة من رموزه وأساطيره ومعارفه ، يسهم أيضًا في تطوير فنِّ الشاعر والارتقاء بأدواته التَّشكيلية وقدراته التَّعبيرية** . والتراث - الذي نعنيه هنا - هو الذي يمثل كلَّ ما هو مشرقٌ وإيجابيٌّ في مواريث الإنسانية جمعاء . وتجربة الفنان حين تضمُّ هذه المواريث في وحدةٍ تشكيلية رحيبة خلاقة ، توحي بوحدة تاريخ الإنسان ، الذي يتطلع دومًا إلى العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والوحدة الإنسانية .

إن الاستلهام الخصب للتراث يشكل بعض أسرار جودة الصياغة الفنية في معظم تجارب الأدب المعاصر . وقد سبقت الإشارة إلى سمات التَّشكيل الجديد للقصيدة عند المقالح ، بحيث يعدُّ عملهُ في هذا المجال إضافةً فنيةً لديوان الشعر العربي المعاصر ، مثل القصيدة التركيبية التي تشتمل على الشعر العموديِّ وشعر التفعيلة في تجربة واحدة - (مثل : هوامش على تغريبة ابن زريق - تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب - وقد سبقت الإشارة إليهما) - ندرك منها مفارقة في

الموقف، وتغيرًا في توظيف التراث ، رغم ما قد يبدو من استمرارية ومعارضة النص القديم (ص ٩٥) :

لماذا يَموتُ الشِّعْرُ في عُنْفُوانــه ... ويَسْقُطُ حَرْفُ اللهِ ظَمـآنَ باكِيـا
تُطارِدُهُ « زُرْقُ العيون » وعُورها ... تُساوِمُ فيـهِ الْمَوْقِـفَ الْمُتَسامِيـا
يَطوفُ حَواليهِ وَحيدًا فَلا يَـرى ... سِوَى اللَّيْلِ طَوّافًا عَلَيْـهِ وَساقِيـا
أَ يَرْكَعُ ؟ لا ، مَهْما يَكُنْ لَيْـلُهُ ... فَما زالَ مَوْتُ النَّفْسِ للنَّفْسِ شافِيا

ثمة نسقٌ آخر للتَّجديد في التَّشكيل نجده في قصيدة « وجه صنعاء بين الحلم والكابوس » :

حيث تَتَشكَّل على أساس **أن هناك مستويين للتَّعبير ، ولكل مستوى صوته الخاصّ ، ونوعه الأدبي المتميز** . في البدء يظهرُ صوت الذاتِ الباحثة عن وجه الوطن الضائع في بلادٍ كثيرة ، وتستمرُّ تجربة الذات لتأخذَ شكل « الحلم » ، حيث يرى وجه صنعاء في « المنام خارجًا من رحم الليل ممتطيًا مهرة الفجر » ، فيتخيلها عروسًا كثيرة عشاقها ، وهو أفقرهم لا يملك سوى قصائده، يقدمها « هدية عمري لها يوم ميلادها » ، كما يبين أنه – من أجلها – يسكن الشعر دمه ، وأنه كلما اشتاق « للوطن المستباح النُّجوم نشر خريطته في دمه فوق جمجمة الشعر » . ويستمر صوتُ الشاعر بين اليقظة والحلم باحثًا عن وجه صنعاء « الذي يُباع ويُشترى في سوق النخاسة » .

هناك مستوى آخر للتَّعبير في نفس القصيدة يبعث « أسطورة الخلق » في سرد أسطوريٍّ ، يكشف كيف عاش آدم في الجنة ، وكيف طردته – هو وحواء – الشياطين والحيات منها . ومن خلال السرد الأسطوري الذي يتقاسم محاور القصيدة ومقاطعها المختلفة ، الذي يضعه الشاعر بين قوسين ، حيث نتبين أن الجنة قناعٌ للوطن البعيد ، وأن آدم رمزٌ للشاعر الغريب .

مع نهاية القصيدة يتضافرُ الصوتان : صوتُ الشاعر وصوت الأسطورة .. وتتحد الدلالتان: دلالة الأسطورة القديمة والقصيدة الحديثة ، ليؤكدا صلة الحاضر بالماضي وعَلاقة الجديد بالقديم ، وأن الإنسان المعاصر مثل أبيه آدم لا ينبغي أن يفقد الأمل في العودة إلى جنته ، (ص٥٥) :

« وقالَ آدَمُ : يا رَبِّ إنْ تُبْتُ وأَصْلَحْتُ ؟ فقالَ له :
إذَنْ أُرْجعكَ إلى الجَنَّة ؟
أَ هَذا إذَنْ وَجْهُها ؟ وَجْهُ صَنْعاء !
كَمْ يَصْدُقُ الوَجْهُ في الحُلْم
لَكِنْ مَتَى لا يُكَذِّبُ الواقع المر
مَنْ يَمْلِكُ الكَلِمات ؟

* * *

« مَنْ يُرْجِعُ الماءَ لِلنَّهْر ، والنَّهْرَ لِلماء ؟
مَنْ يَرْتَدي عُرَى أَشْجارِها ؟
وَجْه صَنْعاء . .
وَجْهَ التَّجاوُز والحُلم . .
وَجْهَ البِلادِ - النَّهار - السَّعيدَهْ . »

هذه القصيدة التَّركيبية ذات الأصوات المتداخلة ، وعناصر التوظيف المتنوعة ، ومستويات الدلالة المتشابكة ، تقدم إطارًا متميزًا يشكل بنيةً شعريةً للقصيدة جديدة ومفارقة ، و وجه الجدة يبعثه بالدرجة الأولى كونها معبرة عن رؤية جديدة للعالم ، وبالتالي للفنِّ الذي يقدم ترجمةً أمينةً لروح العصر وسياق الحضارة . على هذا يبدو أن (الابتكار) والتجاوز في الفنِّ المعاصر ليس قائمًا على مجرد الرغبة في التغريب أو التَّجريب ، وهجر تقاليد مستقرة للنوع وصورة مألوفة للفن ، **وإنما يصدر الابتكار والابتداع عن إحساس صادق بتغير أنماط التَّفكير وأساليب الحياة ينبغي على الفن ألا يتبعها ، وإنما عليه أن يكون (أول) المبشرين بها .**

سمة أخيرة تتصلُ بجماليات التَّشكيل عند المقالح ، وهي استخدامه للمقاطع « المدورة » في بعض قصائده . وهذه ظاهرة شاعت في الشِّعر المعاصر - ولعلَّ أول من استخدمها في مصر بشكلٍ لافتٍ هو صلاح عبد الصبور في ديوانه « أشجار الليل » ١٩٧٥ - فالمقطع المدور (الذي يشبه الفقرة في النثر) **يجعل المقطع وحدة واحدة على مستوى المعنى والصورة والبناء اللُّغوي أيضًا.** هكذا يجسد المقطع المدور في القصيدة المعاصرة نوعًا من التآلف المبتدع على مستوى اللغة والمعنى والتصوير والموسيقى ، وإذا كانت وحدة المقطع في القصيدة ابتكارًا رومانسيًا فإن الشاعرَ المعاصرَ قد طوره على هذا النحو الذي أوضحناه ؛ **أي أن المجدد حتى وهو يتسلم الجديد فإنه يجدد فيه أيضًا ولا يسلمه كما تسلمه ، وإنما يواصل مسيرة التجديد والتطوير .**

* * *

السمات الأساسية للفنِّ المعاصر

بعد هذه الدراسة التي حاولنا فيها أن نفسر بعضَ سمات التَّجربة الفنيَّة والأداة التَّعبيرية في ديوان الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ، نريد أن نؤكد بعضَ الحقائق النقدية التي تتصلُ بالفنِّ الأدبي المعاصر عامة .

إن هناك تغيرًا جذريًا في الأدب المعاصر ونقلة هائلة في مكوناته وأدواته الفنية في التَّعبير ،

فمن حيث الشكل والإطارُ الفنيُّ ، زالت- إلى حدٍّ ما- بعض السمات الخاصة بكلِّ نوع أدبيٍّ ، وأصبح من المألوف أن تسمع أمثال هذه -المصطلحات- الجديدة في عالم النَّقد الحديث مثل : **القصيدة القصصية، القصيدة الدرامية ، القصيدة المدورة ، القصيدة التركيبية قصيدة توظيف التراث**، ثم هناك : القصة الحوارية - قصة تيار الوعي - المسراوية (٨) - الرواية الملحمية . ولا يعني هذا اندياح الحدود بين الأنواع الأدبية تمامًا ؛ لأن كل نوع يبقى له في النهاية سمته (الفارقة) وخاصيته (المميزة) ، وإنما يعني **أن هناك قدرًا من التفاعل الإيجابيِّ لا بين أنواع الفنِّ الأدبي فحسب، بل بين أشكال الفن المختلفة** . وقد أشرنا في أثناء التحليل إلى ما أسميناه (القصيدة التركيبية) التي تستعين ببعض سمات : الأسطورة والقصة والمسرح ، بالإضافة إلى محافظتها على بعض سمات الشعر الأزلية مثل الموسيقى . وعلى هذا فإن الأديب المعاصر - الذي يبدع في نوع أدبيٍّ بعينه - عليه أيضًا أن ينفتح على الأنواع الأخرى : متأثرًا ومؤثرًا ، لأن ذلك هو السبيل الوحيد للتطوير والمعاصرة.

هذا ما يتصل بالشَّكل والإطار في الأدب المعاصر . أما بالنسبة للمضمون والمحتوى ، فقد وضح الآن - بقوة - كما يؤكد الناقد الأمريكي « بارفين شاربلس » في كتابه : *Symbol And Myth In Modern Literature* « **إن الحقيقة المجردة وحدها لا تكفي للتعبير عن تجربة الأديب ، ولا تفي بتصوير انفعالاته ورؤاه ؛ لذلك لا بد من الاستعانة بكلِّ التراث القديم ، وإحداث ما يسميه (التحويل الرمزي)** symbolic transformation (٩) ، حتى يستطيع أن يعبرَ عن تجربته الخاصة، موظفًا في ذلك كل ما يستطيع أن يستعين به من عناصر التراث البشريِّ ، يثري به فكره الفنيَّ ورؤيته الأدبية . وهنا لن تصبح أداته اللغوية إشارية تقريرية ذات بُعدٍ دلاليٍّ واحد ، وإنما سوف تصبح كما سماها « ريتشاردز » (لغة مشخصة) figurative language (١٠)، تجسد المعنى ، وتصور المدرك بأبعادها الخصبة .

ولا شك أن التغير والتطور في أدبنا اليوم يرجع بالدرجة الأولى إلى أن الأديب المعاصر له موقفه الفكري الملتزم ورؤيته الفلسفية الجديدة للكون والحياة ودور الإنسان ، حيث نجد الأديب اليوم وقد خرج من ضيق (الأنا) إلى رحابة (النحن) ، وأصبح يغني للحريَّة والسَّلام والعدالة والمحبة لا لشعبه فحسب وإنما لكل شعوب العالم .

بناء على تلكم النظرة الجديدة والرؤية الفارقة يتناسق عالم الفنِّ ، وتتسق وحدة الوجود ، ويتواصل الإنسان لا بالحاضر والماضي فحسب ، بل ليستشرف آفاق المستقبل بفكرٍ جديدٍ وفنٍّ معاصر . . يسْتوحي الواقع . . ويستلهم التراث.

الفصل السادس
نَحْو جَماليّاتٍ جَديدةٍ لِلشِّعْر الْمُعاصِرِ

« أنا مُسافِرٌ أدْخلُ البوّابَةَ الْممْنوعَة
وشارَتي التي أرْفَعُها :
قَصائدي الطَّيِّعة الْمُطيعَة»

محمد عفيفي مطر

« أنا مُسافِرٌ مُغْتَرِبٌ ، غَسَلْتُ طينَتي في مَطَرِ الفُصول
أَرْقُصُ في الأعْراسِ أو أُنْشِدُ في مَدائحِ الفُحولْ
أَوْ أُنْشِدُ الْمَرْثِيَّةَ الّتي أَعْدَدْتُها لِكُلِّ مَأْتَم
أَوْ أَسْكُبُ النَّبيذَ - للَّذي يَدْفَعُ - مِنْ عُصارَةِ الدَّم .
خِنْجَرٌ أَنا لِكُلِّ نابحٍ وصاهِلٍ وشاحج
لِلنَّدْب والطُّبول
مُؤْتَمَنٌ عَلى الحَريمِ ، عالِمٌ في شَجَرِ الأَنْسابِ أَوْ في
كيمياءِ الجِنْسِ لِلعِنِّينِ والأكول
أَدْخُلُ في المدائِنِ الزَّانِيَةِ الْمَدْخولَةِ الأُصول
أجْعَلُها طاهِرَةً في كُتبُ النَّسّابَةِ العُدول
أدْخُلُها - مُتْخَمًا بالطَّبع - في أَزْمِنَةِ الْمَجاعَة
أَجْعَلُها حَديقَةً مُثْمِرَةً ، أَوْ غيمَةً مُمْطِرَةً في كُتُبِ التّاريخ
والشَّريعَة
أنا مُسافِرٌ أَدْخُلُ البَوّابَةَ الْمَمْنوعَة
وشارَتي الَّتي أَرْفَعُها : قَصائِدي الطَّيِّعَة الْمُطيعة . » [1]

بهذا الصَّوت المتفرد المركب – دومًا – يلقانا الشّاعر محمد عفيفي مطر ، الذي يُعدُّ واحدًا من شعرائنا المعاصرين ، الذين يبذلون جهدًا صبورًا في سبيل إحداث ثورة حقيقية في بنية القصيدة العربيَّة الجديدة ، وشاعرنا يحاولُ جَاهِدًا كسر كل ما يتَّصلُ بالتقاليد الجمالية لما عرف « بعمود الشعر العربي » ، بحيث نستطيع القول بأن الشاعر يسهم في إحداث « نموذج » جديد للقصيدة .

على هذا فإن أي شاعر حالةَ كونه مجددًا ، يثير شعره قضية نقدية وخصومة أدبية . . أما إذا كان خارجًا ومغيرًا لكل أدوات تشكيل فنه ، فالذي لا ريب فيه أنه يحدث معركةً نقديةً ، ويثير قضية خلافية على مستوى صناعة الشعر ونقده في آنٍ واحد ؛ ذلك أن الشاعر إذ يجدد أدوات فنه ، وطرائق تعبيره وأنساق عالمه ، فإنه يقدم– في نفس الوقت – صياغةً جديدةً لواقعه ، ورؤيةً فنيةً مفارقة له ، وبالتالي دعوة جديدة لإدراكه ، وموقفًا ثوريًا إزاء حركته ، **وهذا الإبداع المبتدع – على غير مثال سابق – يجعل الشاعر « أسطورة » قد تبدو عصية التذوق ،كما يجعل الشعر «قضية» تثير من الخلاف حوله بأكثر مما توحي بالاتفاق** ، ولكن (الخلاف) على هذا النحو هو وحده المحرك الحقيقي لثراء الفن وتطوير النقد ، وبالتالي فإنه المعبر الفعلي لإدراك الكون جماليًا بالنسبة للمبدع والمتذوق على السواء .

لتوضيح القضية النقدية التي نثيرها نذكر أن الشاعر المصريَّ المعاصر محمد عفيفي مطر يعد واحدًا من طليعة المجددين في مجال البحث عن صياغة فنية ثوريَّة جديدة ، بل مغايرة تمامًا لبنية القصيدة العربية المعاصرة . لقد قاد حركة التَّجديد في شعرنا العربي المعاصر : نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، ونزار قباني ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وصلاح عبد الصبور ، ثم ما لبث أن انضم إليهم : عبد الوهاب البياتي ، وفدوى طوقان ، ومحمود درويش، وسميح القاسم ، وعلي أحمد سعيد « أدونيس » ، وعبد العزيز المقالح ،وحسب الشيخ جعفر ، وفتحي سعيد ، وعفيفي مطر ، وأبو سنة ، وأمل دنقل، ومهران السيد ،وفاروق شوشة ، وفاروق جويدة ، وأحمد سويلم ، و وفاء وجدي، وبدر توفيق، وكمال عمار و. . . . هذه الأسماء الشاعرة هي التي تكابد اليوم من أجل تجديد مسار الشعر العربي ، وإحداث ثورة فنية حقيقية في القصيدة العربية ،لكي (يعاصر) الشعر العربي الشعر العالمي من حيث الجسارةُ والقدرةُ على استخدام أدوات تشكيل متطورة وراقية ، تفصحُ عن إدراكٍ جديدٍ للفنِّ والواقع .

محمد عفيفي مطر من أكثر شعرائنا المعاصرين حرصًا على تجويد صياغته وتجديد قصيدته ، وفي الوقت نفسه من أكثرهم استمرارية وغزارة في الإنتاج . ومنذ بدأت مسيرته الشِّعرية مع مشارف سنة ١٩٦٠ تقريبًا أصدر ما يقرب من عشرة دواوين هي :

مكابدات الصوت الأول – الجوع والقمر – من دفتر الصمت – يتحدث الطمي – ملامح من وجه الأنبا دوقليتس – كتاب الأرض والدم – شهادة البكاء في زمن الضحك – كتاب الأقنعة – رسوم على قشرة الليل . . وأخيرًا ديوان : النهر يلبس الأقنعة سنة ١٩٧٦ .

مع هذا التواصل الفني ، وذلك الاستمرار العنيد ، **لا يعد عفيفي مطر (شاعرًا جماهيريًا)** بالنسبة لقراء الشعر اليوم ، بل يرى فيه كثيرٌ من خصوم الحركة الشعرية المعاصرة نموذجًا جيدًا للحديث **عن ظاهرة (الغموض والتَّعقيد) في الشعر العربيِّ المعاصر** ؛ من هنا فإن شعر عفيفي مطر كصوت منفرد يثير كثيرًا من قضايا الفنِّ المعاصر ومقومات القصيدة الجديدة ، ويشكل (ظاهرة) خطيرة لا بالنسبة لجماليات القصيدة فحسب ، وإنما بالنسبة لأدوات النقد ومعايير الدراسة الأدبية .

ولا نريد أن نتعجل فنحكم للشاعر أو عليه ، ولا نتسرع في إصدار رأي مُسبق في شعره ، الذي يشكل ظاهرة فنية لها خطرها وجلالها بالنسبة لواقعنا الأدبي اليوم .

في تقديري أن حكمًا عامًا على تجربة عفيفي مطر في مجمل دواوينه ، بله أن تكون في ديوان واحد من إنتاجه الغزير يعد جريرة أدبية وأغلوطة نقدية . إن الشاعر الحقَّ يجدد أدواته ، وبالتالي رؤيته الفنية وموقفه الفكري مع كل تجربة أدبية يشكلها ومع كل قصيدة يصوغها . **لم يعد متصورًا في عالم تتغير حركته المادية والإنسانية كل لحظة ـ بما يملك من أدوات علمية هائلة وخطيرة – ألا يواكب الفنان ، بما أوتي من رهافة وحساسية ، حركة عالمه ، بل إن التأثر به هو القاعدة ، وهو المجال الحقيقي لتجديد بنية الفنِّ وقدرة الفنان .**

* * *

على هذا سوف نتأمل تجربة عفيفي مطر عبر قصيدة واحدة من ديوانه « كتاب الأرض والدم » (١٩٧٢) – الذي صدر عن وزارة الإعلام العراقية – وهي قصيدة « **بوابة طُليطلة** » ، لنتعرف من خلالها على طبيعة البنية الفنية لشعره ، وسمات الأدوات الفنية المصورة لتجربته ، والمميزة لصوته الشعري .

(١)

لَبِسْتُ قِناعَ التَّنَكُّرِ عَلّي أَسوحُ بِلَيْلِ المَدينَة
وأَدْخُلُ - عَبْرَ شَوارِعِها وظَلام الأَزِقَّة
أَخوضُ في جَوِّ أَحْلامِها و رُؤاها الدَّفينَة
(وعَلّ رجالَ الدَّرْكِ
يَقولونَ في الصُّبْح : كانَ هُنا
تَفَقَّدَنا واحِدًا واحِدًا ، وتَفَقَّدَ صَمْتَ الرَّعيَّة
وأَحْزانَها ومَخاوِفَها ، وتَفَقَّدَ قُفْلَ السَّكينَة
وأَبْوابَها الخَشَبيَّة) .
فَقابَلَني دَرَكِيٌّ (رأى كُلَّ مَنْ جَلَسوا فَوْقَ عَرْشِ البِلادِ
وعَلَّقَ في طوقِهِ المُتَهَدِّلِ مِفْتاحَ ميراثِهِم
وأَقْنِعَةَ الأَوْجُهِ المَلَكيَّة)
وأشارَ فَأُسْقِطَ عَنّي قِناعي
هُنا البابُ . . هَلْ جِئْتَ بالقُفْلِ حَتّى يَتِمَّ العِماد
فَكُلُّ مَليكٍ لَهُ عُرْوَةٌ في الرِّتاج
إذا وَضَعَ القُفْلَ فيها تَنَفَّسَ أَسْلافُهُ واسْتَراحوا
وقَدَّسَهُ وارِثوهُ . .

(٢)

تَخِذْتُ - مِنَ اليَأْسِ - سورَ المَدينَة
كِتابي وحُجَجي
قَرَأْتُ تَواريخَها ورَؤاها الخَفيَّة
وأَوْرادَها ونَوافِلَ أَعيادِها البَرْبَريَّة
وقَلَّبْتُ في كَنْزِها المُتَجَدِّدِ مِنْ عَرَباتِ النُّفايَةْ
وميراثِها المُمْتَعِضِ بَيْنَ المَزابِل
رَأَيْتُ عُصارَةَ أَحْزانِها وخُطاها

بَقايا طَعام رَخيصٍ ، وعُقى مَواليدِها ومَداميكَ مِنْ غائِطٍ
ورَأَيْتُ القُشور
– وقَدْ مَضَغْتُ مَرَّتَيْن – وحَطَّتْ حُروفُ التَّهَجّي
ذُبابًا يَطِنُّ بِأَسْماءِ أَبْنائِها أَجْمَعين

(٣)

يَقولُ لي الدَّرَكي
« وكانَ أَبوكَ الْمَلِكُ
يَجيءُ ويَسْأَلُني عَنْ جُذورِ القَبيلَهْ
وأَفْرُعِ أَنْسابِها واخْتِلاطِ دِماها
فَأَحْكي وأَحْكي
ويَسأَلُني عَنْ طُقوسِ الرِّتاجِ وبابِ المدينَهْ
فَأَبكي وأبكي
وأَصْمُتْ » .

(٤)

زَرَعْتُ عَلى القَبْرِ زَيْتونَةً (في رُؤى النَّوْمِ) مَدَّتْ
ظِلالَ الفُروع
وأَثْقَلَها الزَّهْرُ حَتّى انْحَنَتْ (كُنْتُ مِنْ فَرْحَتي
أَتَشَقَّقُ كالطَّمْي مِنْ قَهْقَهاتِ الدُّموع
وتَطْلُعُ مِنْ جَسَدي غابَةٌ وتَشُقُّ السَّنابِلُ
مَطالِعَها في كِتابِ الضُّلوع
رَأَيْتُ الغَمامَةَ حُبلى) ومِنْ خِلَلِ الماءِ فيها
رَأَيْتُ شَرارَةَ بَرْقٍ تَطيرُ بزَيْتونَةِ الحُلْم ،
تَهْوي بِأَفْرُعِها الْمُوقدهْ
تُشَقُّ الحِجارَةُ عَنْ ساكني القَبْر ،
أُمّي تَجُرُّ بَقايا الكَفَن
ويَصْعَدُ هَيْكَلُها الشَّجَى وتَصْرُخُ جوعًا
لِكِسْرَةِ خُبْزٍ وحَفْنَةِ ماء

وتَصْرُخُ . . تَصْرُخُ . . يَرْفَعُني صَوْتُها مِنْ غَواشي المَنام ، فَيَسْقُطُ عَنّي قِناعي
وأَدْخُلُ مَمْلَكَةَ الجوعِ . . تاجي عَلى الرَّأْسِ ، والصَّوْلَجان
رِتاجٌ وقُفْلٌ صَدِئ

(٥)

وفي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ . . كُنْتُ أَرى الحاشِيَهْ
تُهَمْهِمُ في الرَّدَهاتِ الوسيعهْ
وتَنْسُجُ مِنْ غَمْغَماتِ الوَقيعهْ
صَدًى يَتَهَدَّلُ فَوْقي بِبَرْقِ الوَساوِس
وخَوْفِ العَدُوِّ وخَوْفِ الصَّديق
وجِئْتُ وَحيدًا ونادَيْتُ مَنْ جَلَسوا فَوْقَ عَرْشِ المَدينَهْ
أَرُدُّ لَهُمْ كُلَّ ما أَوْرَثوني
وحَطَّمْتُ بابَ الطُّقوسِ القَديمَهْ ،
خَلَعْتُ أَقْفالَ تتويجهم ودَخَلْتُ البِناءَ العَتيق
أُقَلِّبُ عَيني بَيْنَ التَّصاوير
كانَتْ وُجوهُ المُلوكِ
بُكائِيَّةً تُتابَعُ (هَذا أنا يا مُلوكَ الفَجيعَة
أَرُدُّ لَكُمْ نَسَبي) وأَرى عِنْدَ خَطِّ التَّقاطُع
تَصاويرَ وَجْهِي المُطارَد
وسَيلَ الجُيوشِ الغَريبَهْ
نَسيجُ مَمْلَكتي المُسْتَحِمَّةِ بالدَّمْعِ والدَّم .
كانَتْ سُطورُ النُّبوءَهْ
عَناقيدَ مِنْ صَرخاتِ القَبيلَةِ تَحْتَ السَّنابك . .
(هُنا أَعْيُنُ الراحِلينَ
مُفَتَّحَةٌ ، والأَكُفّ
عَلى مَقْبِضِ السَّيْفِ مَعْروقَةٌ يابِسه
و وَرْدُ الجِراح يَجِفُّ
ويَلْتَفُّ تَحْتَ نَسيجِ العَناكِب .

فَيا أَوّلَ الدّاخِلينَ
تَأَمّلْ مَلامحَ وَجْهِكَ فَوْقَ الحَوائط
وجَهِّزْ خُيولَكَ
لِترْحَلَ – قَبْلَ انْدفاقِ الجُيوشِ الغَريبَهْ –
لِمَنْفاكَ بَيْنَ الزَّمانِ وبَيْنَ الْمَكان . .)
أَراهُمْ يَجيئونَ تاجًا مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ المَدينَهْ
يُضيفُ فَتَنْفرُ مِنْ ناظِريها الدِّماء
ويَصْطَبِغُ الحُزْنُ والكَلِماتُ الحَزينَة
أَراهُمْ رُؤًى في العُيونِ النَّواعِس
وهَمْهَمةً – في عُيونِ الأخِلاءِ – تُضَفِّرُ زَهْرَ الخِيانَهْ
وتَجْدُلُ باقاتِ مَوْتَى
(صُفوفُ السَّبايا تَدُور
ويَلْمَعُ ضَوْءُ المَيادينِ ، تُفَرِّخُ في واجِهاتِ المَتاجِر
طُيورُ الإشاعاتِ
يا أَوّلَ الدّاخِلينَ
تَأَمّلْ رُسومَ الخَرائِط
وأَرْغِفَةَ الأَرْضِ إِذْ تتَآكَلُ تَحْتَ السُّيوف
ويا أَوّلَ الدّاخِلين
تَقَبّلْ مَصيرَك
وجَهِّزْ خُيولَك
وَزوّادَةَ السَّفَرِ الْمُتَجَدِّد . . لا أَنْتَ حَيٌّ
ولا أَنْتَ تَدْخُلُ مَمْلَكَةَ الْمَيِّتين . .)
وفَوْقَ يَدي كانَ وَشْمُ الفَراشَهْ
وجِنِّيَّةُ البَحْرِ والزَّهْرَةُ الطّالِعَهْ
بُكاءً تَجَمَّد . . »

* * *

قراءة نقدية

أوَّل ما يُبهر المتذوق هو حيرته الشَّديدة في وقفةٍ جادَّة لمحاولة تخيُّل محتوى عالم القَصيدة ، الذي قد يبدو منذ البداية أشعثَ الأطراف ممزق الأجزاء ، لأنها لا تصور نسقًا للفكر أو العالم مألوفًا أو له نظير . إن الوجود الوحيد لعالم الشاعر هو نسيجُ مخيلته ، التي لا ترى العالم في سكونه ، وإنما من خلال حركته ، ولا تشهد الكون مشاهدة المتأمل المتأثر ، وإنما برؤية المشارك المؤثر . أيضًا فإن الشاعر حين يستلهم بعض عناصر تراثية تثري تجربته وتوحِّد بينه وبين ماضيه ، لا يتوقف عند التراث الجزئيِّ للفنِّ الذي يعبِّر به ، وإنما يستلهم كلَّ ما يتَّصل بتراث أمته : دينيًا وفكريًا وأدبيًا> وكل ما يتصل بحضارتها ومواريثها الشعبية ، وفي نفس الوقت لا يستنكف ولا يعجز عن التأثُّر بالتراث العالميِّ في مجال الحَضارةِ والثقافة . أكثر من هذا فقد حطم الشاعر الجديد - إلى حد كبير- تمايز الأنواع الأدبية وتفردها ، وحاول - بجسارة - أن يحطم حدودَ النَّوع ، ومزج بين الأنواع الأدبية في وحدةٍ فنيةٍ رَحْبة بلا ضفاف ، استشرافًا لفنٍّ جديدٍ يتخطى الحدود ، إلى عالمٍ مشرق يكسر القيود .

مع مطلع القصيدة يفجؤنا الشاعر ، ويوهم بأنه سوف يتحدَّث عن « بوابة طُليطلة » تلك المدينة الأندلسية ، التي كان لها ماضٍ عريق في أثناء الحكم العربي للأندلس ، ولكن عفيفي مطر من خلال (العنوان) ينبئ بوعيه اليقظ بتراث أمته وماضيها ، إنه يتحسر على ما أصاب المدينة العربيةَ القديمة « طليطلة » ، وفي الوقت نفسه يحذر خشية أن تتحول كلُّ مدينةٍ عربيةٍ الآن إلى «طليطلة » أخرى مُسْتباحة .

ولمزيدٍ من اليقظة حتى نلج عالمه ، يبين لنا الشاعر أنه قد لبس قناع التَّنكُّر ليدخل المدينة ، ويخوض في جوٍّ أحلامها ورؤاها الدفينة . وهو هنا منذ الجملة الأولى يوحي بأن صوته لن يكون مباشرًا تقريريًا أو حالمًا رومانسيًا غنائيًا، وإنما رامزًا متنكرًا واقعيًا ، يقدم عالمًا ذا إيقاع حادٍّ ، مركبٍ ، عصي الفَهْم ؛ ليكون مناظرًا لعالم اليوم في حركته وتعقده ومشاكله .

كذلك نجد للقصيدة مستويين في التعبير والتصوير ، مستوى تطور الحركة الدرامية الظاهرة لعالم القصيدة ، ومستوى آخر غير مباشر أقرب إلى استطراد تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ولكي ينبه الشاعر إلى ذلك المستوى الداخلي في التعبير يضعه بين قوسين ، ليؤكِّد هذه الدلالة ، من ذلك أن الشاعر حين يدخلُ المدينةَ يقابله حارسُها الدركيُّ ، الذي يصفه بين قوسين بأنه :

رَأى كُلَّ مَنْ جَلَسوا فَوْقَ عَرْشِ البِلاد

(وعَلَّقَ في طوقِه الْمُتَهَدِّلِ مِفْتاحَ ميراثِهم
وأَقْنِعَةَ الأوْجُهِ الْمَلَكِيَّة) .

ثم بدأ الشاعر يتعرف بنفسه على بعض ميراث المدينة المتعفن ، كما يتدخل الدركيُّ مرة أخرى ليكمل الصورة التي يتعرف عليها الشاعر من منظورٍ آخر ؛ ليتحد (المنظوران) الجدليان ليشكلا الصورة الفنية لبنية القصيدة ، التي ترسم ملامح مدينة حزينة ثكلى تتحطم على قبورها أغصان الزيتون ، و« تَصْرُخُ جوعًا لِكِسْرَةِ خُبْزٍ وحَفْنَةِ ماء » . هنا يسقط القناع ويغيب التاريخُ والقناع . . ليرى الشاعر بعد سقوط القناع ويقظة الحلم أننا نعيش الحاضر . . وندخل « مملكة الجوع » ، ليرى الشاعر عند خطِّ التَّقاطع :

« تَصاويرَ وَجْهي الْمُطارَد
وسَيْلَ الجُيوشِ الغَريبَة
نَسيج مَمْلكتي الْمُسْتَحِمة بالدَّمعِ والدَّم . »

كذلك نحسُّ بغرابة الإنسان الذي تصوره القصيدة منفيّا بين الزمان والمكان ، إنه يرى الطامة والكارثة ويستشرفها مثل « زرقاء اليمامة » ، ويرى الأعداء قبل مقدمهم ، والخونة يغطون الأعين اليقظة بدثارٍ كثيفٍ من اللؤم والخداع . وهنا يصبحُ الإنسانُ بالضرورة مريدًا إما للصحوة القاتلة المحررة ، وإما للاستكانة الذليلة المدمّرة ، والطريق الثالث بينهما عدم ، حيث « لا أَنْتَ حَيٌّ ولا أَنْتَ تَدْخُلُ مَمَلَكَةَ المَيِّتين . . »

لكن صوت الشاعر يظلُّ جَهوريّا يقظًا غير زائغ أو متردِّدٍ ، إنه لا يربكه تعدد الحلول ، فليس ثم إلا طريق واحد صحيح ، يسيرُ فيه ويمضي صبورًا مناضلاً إليه ، وهنا يتجمد البكاء ليتفجر النداء ؛ لذلك يختم الشاعر قصيدته ذات الإيقاع « الملحمي » بهذه الفقرة :

« وفَوْقَ يَدي كانَ وَشْمُ الفَراشَه
وجِنِّيَّةُ البَحْرِ والزَّهْرَةُ الطّالِعَه
بُكاءٌ تَجَمَّد . . »

على هذا تعكس القصيدة من خلال أدواتها الفنية الخصبة **موقفًا جسورًا عنيدًا** ، **يغذي به وجدان أمته** ، كما يصور ذلك في قصيدة أخرى حيث يقول :

« غَنَّيْتُ في أَزْمِنَةِ القُصور والخَرائِب
فَدَقَّني الحُراسُ وَتَدًا في وَخَمِ الزَّرائِب
أَنْظُرُ لانْعِكاسِ الأَنْجُمِ البَرّاقَة

في أَعْيُنِ الأَبْقار
أَدْخُلُ في فُسْفورها مُسْتَدْفِئًا ، أَحْلُمُ بالخُروج
في لَبَنِ الضُّروع . »[٢]

لكن أهم شيء يجبُ أن نؤكد عليه .. هو درس (الأداة)[٣] في شعر عفيفي مطر ، وشعر غيره من الشعراء المجددين في الشعر العربي . لقد كثرت الثَّرثرةُ والفوضى حول الأدب ونقده . ولنقل في شجاعةٍ **إن الأدبَ الجديدَ يحتاجُ إلى بلاغةٍ جديدةٍ وإلى التوصُّل إلى جماليات متطوّرة، تتلاءم وطبيعة التركيب المتميز للشعر المعاصر** .

إن من الظلم بل من الخطأ أن ندرس أدبًا جديدًا كل الجدة ببلاغة قديمة غاية القدم . إن الشاعر الجديدَ المجدِّدَ صاحبُ رؤيةٍ جديدة للفنّ وفلسفةٍ معاصرة للحياة ، يعيش حياته وفنه بحساسية مرهفة متوترة حادة ، تماثل إيقاع العالم الجديد من حوله ؛ لذلك فهو يؤلف بيْن سمات الأنواع الأدبية كلها في قصيدته ، سواء القديم منها أو المستحدث ، كما أنه يوظف الأسطورة ويستلهمُ أسلوب الملحمة ويستعين بحركةِ الدراما وسردية القصّ وموسيقى الشعر المركبة . أكثر من هذا أنه يوظِّف كلَّ التراث الإنساني ، الذي قرأه بوعي ، ويمزج كل هذا في وَحْدةٍ فنية خصبة ، تؤلِّف بين معظم مواريث البشر في إطار عالم الفن .

عبر هذا المنطلق النقدي الجديد وحده يمكن أن نفهمَ شعرَ عفيفي مطر وغيره من شعرائنا المعاصرين ؛ ذلك أن الفنَّ الجديد يطالب متذوقه بأن يقفَ مع مبدعه على فلسفةٍ واقعية للحياة ونظرة شمولية للكون ، وجماليات جديدة للفن . إن الشعرَ المعاصرَ نفسه قد انفلت من إطار التَّجارب الفنيَّة التي سبق أن قدمها أمثال بدر شاكر السياب وأحمد حجازي وصلاح عبد الصبور والبياتي ونزار قباني ، ويحفر اليوم مسارًا جديدًا يقوده شعراء يبذلون جهدًا صبورًا ، لا من أجل تجديد الفن العربي فحسب ، بل من أجل تجديد الواقع العربي كله .

وفي النهاية . . فإن عفيفي مطر شاعرٌ غزير الإنتاج وصاحب موقف تقدُّميٍّ ، إلا أن تشكيل عالمه الشعري – على مستوى التَّركيب والتخيُّل – ملغزٌ ومتنافر الأجزاء ؛ بحيث تمثل المغامرة الشعرية عنده تجربة فنية مدهشة ، تطرح نموذجًا غيْرَ معْطى على مستوى الموقف والتشكيل .

* * *

الفصل السابع
الزَّمَنُ الشِّعري .. في قَصيدة « الخيول » ... دِراسَة أُسْلوبِيَّة

« كانَتِ الخَيْلُ بَرِّيَّة ، تَتَنَفَّس حُرِّيَّة
مِثْلَما يَتَنَفَّسُها النّاسُ
في ذَلِكَ الزَّمَنِ الذَّهَبِيِّ النَّبيل » .

أَمَل دُنْقل

(١)

يمثِّل أمل دنقل (١٩٤٠ – ١٩٨٣) علامةً مميزة على خريطة الشعر المعاصر ، وتتسم أعماله بأنها تتمحور حولَ موقف محدد هو : **الدفاع عن قضايا الوطن (مصر) والأمة (العروبة)** ، فجيل أمل دنقل ، هو الجيل الثاني في مسيرة الشِّعر الحر ، وهو نفس جيلي في الدراسات الأدبية والنقدية ، خرج إلى الحياة وَسْط هجير الحرب العالمية الثانية ، وما أشاعته من بؤس ويأس في الواقع العربي، وشبَّ مع نكبة فلسطين التي تجسد محنْة العرب ، وتشكِّل التَّحدي الحقيقي لإثبات ما إذا كان هناك عربٌ وعروبة أو لا . وقد بلغ هذا الجيل درجة الوعي الشّابِّ مع ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وتطلَّع – من خلال الخطب والمواثيق – إلى فجر الحرية والوحدة ، لكنه استيقظ من الأحلام على حقيقة مرة هي نكسة ١٩٦٧ ، ورغم الجروح العميقة ، فإنه لم يفقد إيمانه بمستقبل أفضل للوطن والمواطن والفنّ .

على هذا فقد بدأ هذا الجيل عمره الفنيَّ مع آلام النكسة ، من هنا كان ديوان شاعرنا كله تقريبًا عزفًا على سيمفونية الألم والأمل : الألم من واقعٍ مرٍّ ، والأمل في غدٍ ، تسترد فيه صفوف أمةٍ ممزقة بعضًا من هيبتها القومية المضيعة .

« أيَّتُها العَرّافَةُ الْمُقَدَّسَة :
جِئْتُ إِلَيْكِ مُثْخَنًا بالطَّعَناتِ والدِّماء
أَزْحَفُ في مَعاطِفِ القَتْلى وفَوْقَ الجُثَثِ الْمُكَدَّسَة
مُنْكَسِرَ السَّيْفِ مُغَبَّرَ الجَبينِ والأَعْضاء
أَسْأَلُ يا زَرْقاءُ : عَنْ فَمِكِ الياقوتِ . . عَنْ نُبوءَةِ العَذْراء ، عَنْ ساعدي الْمَقْطوع ،
وهُوَ ما يَزالُ مُمْسِكًا بالرّايَةِ الْمُنَكَّسَة . »[١]

وقد ظلَّ شاعرنا حتى اللحظات الأخيرة من عمره القصير وآلامه الكبيرة ملتزمًا حتى الموت ومستصرخًا عالي الصوت ؛ حيث يقول :

«لا تُصالحْ ، ولَوْ توَّجوكَ بتاجِ الإمارَة
كَيْفَ تَخْطو عَلى جُثَّةِ ابْنِ أَبيكَ . . ؟
وكَيْفَ تَصيرُ الْمَليكَ عَلى أَوْجُهِ البَهْجَةِ الْمُسْتَعارَة ؟
كَيْفَ تَنْظُرُ في يَدِ مَنْ صافَحوكَ فَلا تُبْصِرُ الدَّمَ . . في كُلِّ كَفّ ؟
إنَّ سَهْمًا أَتاني مِنَ الخَلْفِ . . سَوْفَ يَجيئُكَ مِنْ أَلْفِ خَلْف .
فَالدَّمُ – الآنَ – صارَ وِسامًا وشارَة
لا تُصالحْ . . ولَوْ تَوَّجوكَ بتاجِ الإمارَة
إنَّ عَرْشَكَ سَيْفٌ ، وسَيْفُكَ زَيْف
إذا لَمْ تَزِنْ – بذُؤابَتِه – لَحَظاتِ الشَّرَفْ
واسْتَطَبْتَ التَّرَفْ . »[٢]

(٢)

قصيدة « الخيول » – موضوع دراستنا – تعدُّ من آخر ما كتب أمل دنقل [٣] ، وهي امتدادٌ لموقفه الملتزم الذي عاش به ومات عليه . وسوف ندرس القصيدةَ على ضوء المنهج الأسلوبي ، الذي يُعنى بدراسة النص ، باعتباره رسالة لغوية يستعين بها الأديب لتوصيل ما يريد من دلالاتٍ فكريةٍ وشعورية ؛ ومن ثم يأتي الدرسُ الأسلوبيُّ موظِّفًا مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة أهم الخصائص الجمالية للنص الأدبيِّ .

والحرص على دراسة القصيدة بمنهجٍ جديد ضرورة تفرضها المعاصرة ، التي تفرش جناحَيها

على الأدب والنقد في آنٍ واحد ، لأن من الظلم ، بل من الخطأ أن ندرس أدبًا جديدًا كل الجدة ببلاغة قديمة غاية في القدم . والجهود العربية التي تربط الدراسة الأدبية بالمنهج الأسلوبي قليلة ولكنها مطردة : يأتي في مقدمتها كتاب أحمد الشايب عن « الأسلوب » (١٩٥٩) ، وكتابا لطفي عبد البديع « الشعر واللغة » (١٩٩٧) و « التركيب اللغوي للأدب » (١٩٩٧) ، وكتاب عبد السلام المسدي « الأسلوبية والأسلوب » (١٩٧٧) ، وكتاب سعد مصلوح « الأسلوب » (١٩٨٠)، والدراسة المستفيضة لمحمد الهادي الطرابلسي بعنوان «خصائص الأسلوب في الشوقيات » (١٩٨٢) ، وبعض مقالات متفرقة لأستاذنا المرحوم شكري عياد ، ثم كتابه « مدخل إلى علم الأسلوب » (١٩٨٢) . وعلى هدْيٍ من هذه المحاولات نحاول دراسة القصيدة .

(٣)

العنوان بين الدلالة والرمز

من أهمِّ السِّمات الجماليَّة التي تميز الشعر المعاصر أن الشاعر أصبح حريصًا على أن يضع عنوانًا لكل قصيدة ، بل لقد انتقل الأمر أيضًا إلى كلِّ ديوان يصدره . فقد كانت القصيدة حتى شوقي وجيله تتشكَّل من عدة محاور ، وتستوعب أكثر من قضية أو موضوع ، لتكون وفيةً بذلك لتقاليد عمود الشِّعر العربي القديم . وليس غريبًا - والأمر كذلك - أن تخلو كثيرٌ من قصائد شوقي وجيله من العنوان ، بل إن الديوان نفسه (الشوقيات) يحمل تسميةً تدلُّ على الشاعر لا على شعره . وقد اختلف الحالُ لدى كل من الشاعر الرومانسيِّ والمعاصر (الحر) ، حيث صار العنوانُ عندهما عنصرًا عضويًا في القصيدة ، بل في كلِّ ديوان يصدره على حدة . والشاعر لا يختار العنوان في قصيدة أو ديوان اعتباطًا أو مصادفة ، وإنما بعد تأمُّل لأعماق تجربته ، بحيث **يأتي العنوان دالا بشكل واضح على ما أراد أن يستثيره لدى قارئه** .

وعنوان القصيدة - هنا - ليس جملة ذات دلالة رحبة ، وإنما كلمة واحدة (الخيول) ، وهي جمعٌ لاسم جنس هو (الخيل) ، وهي كلمةٌ مؤنثة لا واحد لها من لفظها . ويطول الحديث لو تعرضنا للمادَّة الأصلية التي اشتقت منها الكلمة ، ولكن يهمنا أن نشير - فقط - إلى المعاني المشتركة بين : الخيل والخيلاء والخيالة والخيال والخال والإخالة ، سواء على مستوى الاشتقاق أو الدلالة ، وكلمة الخيول هي جمع لكلمة الخيل . ونجد في بعض المعاجم مثل « لسان العرب » و « المصباح المنير » ما يشير إلى أن كلمة الخيل تدلُّ على الفرس والفارس . ولا نريد خشية

الإطالة – أيضًا – أن نتطرق إلى كلمات : فرس – فارس – فروسية ، وما توحي به من صفات مادية ومعنوية ، تدعو إلى الفخر وتستوجب المدح .

وهنا يرد تساؤلٌ مؤداه : **ما القضية التي أحَّت على مخيلةِ الشاعر ، وجعلته يختارِ هذه الكلمةَ عنوانًا للقصيدة دون سواها ؟**

هناك – في مجال الارتباط بين الإنسان والحيوان – حيوانات معينة تدلُّ على الشُّعوب مثل : الفيل ، الذي يعد رمزًا للشعب الهندي ، والدب ، الذي يعدُّ رمزًا للشعب الروسي . أما بالنسبة للشعب العربي فهناك كلمتان تذكران في هذا السبيل :

الأولى : الجمل الذي تستخدم صورته في بعض البلاد الأجنبيَّة ، دلالةً على تَخَلُّف الإنسانِ العربيِّ ، وأنه ما زال بجلبابه وعقاله مصرًا على التَّخلُّف وسعيدًا به .

الثانية : الحِصان ويدلُّ إذا استخدم موصوفًا بـ (العربي) على الأصالة والذكاء والقدرة والوفاء. ومعروف أن الخيل العربية تعدُّ من أعظم أنواع الخيل وأغلاها . وفي بعض الآداب غير العربية قصصٌ كثيرةٌ عن مثاليات الحِصان العربي (le cheval arabe) . كما أن كلمة الخيل والخيول : ذات تراثٍ تاريخيٍّ لدى كلِّ الشعوب القديمة ، لأنها كانت من أهم أدوات النصر في الحروب حتى مطلع النَّهضة الحديثة ، وأود أن أذكر هنا بالآية الكريمة : ﴿وأَعِدّوا لَهُمْ ما اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ ومِنْ رِباطِ الخَيْلِ تُرْهِبونَ بِهِ عَدُوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ ،(سورة الأنفال ، آية ٦٠) وبآية أخرى هي : ﴿ زُيِّنَ للنَّاسِ حُبُّ الشَّهَواتِ مِنَ النِّساءِ والبَنينَ والقَناطيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ والفِضَّةِ والخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ . . ﴾ (سورة آل عمران ، آية ١٤) ، كما أود أن أذكر أيضًا بالحديث النبويِّ الشَّريف « الخيل معقود بنواصيها الخير » ، كل هذا يوضح أهمية الخيل في الحرب والسلم عند الإنسان العربيِّ ، وأنه إذا كانت أفضل الحيوانات الخيل ، فإن أفضل الخيل هي الخيول العربية .

نتيجة لكل ما سبق : **نجد أن الشاعرَ كان على قدرٍ كبيرٍ من الوعي بدلالاتِ الكلمة حين اختارها لتكونَ عنوانًا للقصيدة ، وتُصبح بالتالي (رمزًا) للإنسان العربي أي أن :**

الرمز = الخيول

المرموز = الإنسان العربي

وهنا يرد سؤالٌ تالٍ : **ما العلاقة بين الرَّمز والمرموز التي أحَّت على مخيلة الشاعر ، وجعلته يحمل هذه الدلالة على ذلك المدلول ؟**

(٤)

الزَّمنُ الشِّعري .. مفتاح القصيدة

تتنوع المداخلُ التي يمكنُ أن نشرعَ من خلالها في الدراسة الأسلوبيَّة ، وتظلُّ السمةُ المشتركةُ بين هذه المداخل هي البدء باللُّغة أو منها ، واختيار عبارة دالة مميزة لفتح وشرح عالم النص كله ، وهذه العبارة تسمى أحيانًا **العبارة المفتاح** ، وقد تكون كلمة أو جملة ، وقد تكون ذات دلالة معنوية أو تركيبية أو صوتية ، وقد تصدر عن المؤلف بوعي أو بدون . والدارس حين يبدأ بهذه العبارة المفتاح فإنه يعود بها ثانية إلى بنية النصِّ ، لكي يفسر الكلَّ على ضوء الجزء ، والسواء على هدْي من الانحراف في التعبير . وقد أشار إلى هذه الفكرة أيضًا الناقد الإنجليزيُّ « تورنر » في معرض حديثه عن « أصوات اللغة » (٤) . وقريب من هذا أيضًا قول شكري عياد « **المدخل الأسلوبي لفهم أية قصيدة هو لغتها ، هذا مبدأ لا يختلف حوله أيٌّ من الدارسين الأسلوبيين .** ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئًا مهمّا من الناحية العملية ، فأنا لا أدري أمام أيَّة قصيدة من أين آتي لغتها : آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل ؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات أو الجمل ؟ وهل يجب عليَّ أن أحصيها لأعرف نسبةً لكلِّ نوع إلى الأنواع الأخرى ؟ وما النتيجة التي أطمح في الوصل إليها من وراء هذا المجهود ؟ وينتهي إلى أن : **المهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبي للقصيدة .**»(٥)

بعد هذه المقدمة النَّظرية نعود إلى قصيدة « الخيول » ، فنجد فيها شيئًا لافتًا يذكرنا بالقصة الحديثة ، وهو ما يمكن أن نسميه **بالزمن الشعريِّ في مقابل الزمن القصصيِّ** ، فالزمن – كما تصوره لغة القصيدة – ليس زمنًا تاريخيّا يسير في خطٍّ طوليٍّ مستقيم ، وإنما هو **زمنٌ نفسيٌّ مستدير متقطع**، يتشكل من المطلق الأبدي ، والمضارع الحالي ، والماضي المنتهي . وهذا يذكر بما يسمى أسلوب « تيار الوعي » stream of conciousness في القصة الحديثة .

والشاعر إذ يستخدم هذه الأزمنة الثلاثة : المطلق والمضارع والماضي ، لا نجده يذكر أية عبارة تدلُّ على المستقبل الآتي . ويمكن أن نصور الزمن الشعريَّ في القصيدة على هذا النحو :

المضارع + + + + + (موجود بكثرة)

الماضي + + + (موجود بدرجة قليلة)

المطلق + + (موجود بدرجة أقل)

المستقبل – (منعدم الوجود)

وأهمية الزمن في القصيدة يعكسها أمران :

الأول معنوي : يرجع إلى أن صورةَ الزمن في القصيدة تعتمدُ على التَّداخل النَّفسيِّ ، وليس على التتابع التاريخيِّ ، من هنا نجد في القصيدة تكنيكًا أسلوبيّا يشبه طريقة « الاسترجاع » flash-back في القصة ؛ حيث نجد الشاعرَ يزاوجُ بين ماضي الخيول وحاضرها ، ليحدث نوعًا من التقابل أو التضاد ، ليصوِّر - بوضوح - ما يمكن أن نسميه جدل الظاهرة ، فتبدو المفارقة في شيء من الحدة بين ماضٍ عظيم وحاضرٍ عقيم في تاريخ الخيول (الرمز) ، وبالتالي في تاريخ الإنسان العربي (المرموز) ، الذي يقف في الزمن الحاضر موقف ضعف وتخاذُلٍ ، لا يتناسبُ مع قوة الماضي وعظمته .

الثاني : والأهم وهو مدخلنا إلى الدراسة - **أمر لغوي** : حيث نجد في القصيدة بعضَ تعبيرات دالة على الزمن هي : الزمن الذهبي - زمن يتقاطع - ينحدر الأمس - جسد الذكريات - استدارت مزْولة الوقت .

ولعل أهم هذه التعبيرات هي جملة : **زمن يتقاطع** - التي تمثل (الجملة المفتاح) التي تقودنا إلى فهم عالمِ القصيدة . ويقوي هذه الظاهرة اللغوية الكثرة الواضحة في استخدام الأفعال : مضارعةً وماضية وأمرًا . وسوف نحاول شرح ذلك بشيء من التفصيل ، حتى نوضح عَلاقة الزمن الشعريِّ في (القصيدة) بالزمن الخارجي في (الواقع) .

(٥)

الزمن الماضي

سوف نحاولُ ترتيبَ الصورة العامَّة للزَّمن التي قدمها الشاعر ، دون حرصٍ على التَّرتيب الفنيِّ للزمن في القصيدة ، حتى نُبرزَ بشكلٍ منطقيٍّ أهمَّ الدلالات التي حرصَ الشاعر على إثارتها ، ذلك أن الشاعر وهو يبدع غير مطالب بأن يراعي المنطق المألوف للأشياء ، **في حين أن الناقد - وهو شارحٌ ومفسِّرٌ ، أو كما يمكن أن نقول : قارئ متخصِّص للقارئ العام - عليه أن يشرح النَّصَّ بطريقةٍ ، تجعلُه قريبَ الفهم مقدور التذوق .**

وسوف نبدأ بالحديث عن صورة **الزمن الماضي ، ماضي الخيول** ، الذي يشرع الشاعرُ في التَّعبير عنه مع بداية المقطع الثاني من القصيدة ، ويقول :

« كانَتِ الخَيْلُ - في البَدْءِ - كالنّاس . .

بَرِّيَّةً ، تَتَراكَضُ عَبْرَ السُّهول .
كانَتِ الخَيْلُ كالنّاسِ في البَدء . . (لاحظ التكرار)
تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ والعُشْبَ والمَلَكوتَ الظَّليل
ظَهْرُها لَمْ يُوَطَّأ لَكي يَرْكَبَ القادَةُ الفاتِحون ،
ولَمْ يَلِنِ الجَسَدُ الحُرُّ تَحْتَ سياطِ الْمُرَوِّض .
والفَمُ لَمْ يَمْتَثِلْ لِلِّجام ،
ولَمْ يَكُنِ الزّادُ بالكاد ،
لَمْ تَكُنِ السّاقُ مَشْكولَة ،
والحَوافِرُ لَمْ يَكُنْ يُثْقِلُها السُّنْبُكُ المَعْدِنيُّ الصَّقيلْ
كانَتِ الخَيْلُ بَرِّيَّة ، تَتَنَفَّسُ حُرِّيَّة
مِثْلَما يَتَنَفَّسُها النّاسُ في ذَلِكَ الزَّمَنِ الذَّهَبِيِّ النَّبيلْ . »

فالشاعر – هنا – يصوِّر ماضي الخيول ، حين كانت تعيش حياةً برية تتنفس حرية ، تمتلك الشمس والعشب والملكوت ، ولم يكن زادها بالكاد ، ولم يكن ظهرها موطنًا ولا فمها ملجمًا ولا ساقها مقيدة ولا حوافرها مثقلة ، ومن الواضح أن الشاعر **يربط في نهاية الفقرة بين الرّمز والمرموز** ، فقد كانت الخيل تتنفس حرية مثلما يتنفسها الناسُ في ذلك الزمن الذهبيِّ .

ومن الملاحظ في هذا الجزء أن الشاعر يستخدم في أثناء الحديث عن الماضي : الفعلَ المضارع المنفي بـ « لم » (وهي : حرف نفي وجزم وقلب) ، في خمس جمل متتالية . وهنا نلحظ أن الشاعر يتحدث عن الماضي كثيرًا بالفعل المضارع ، وقد يكون هذا الفعل المضارع :

(أ) – مسبوقا بالفعل الناقص : (كانَت – الخَيْلُ تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ)

(ب) – أو مسبوقا بحرف نفي : (لَمْ يَلِنِ الجَسَدُ الحُرُّ)

(جـ) –أو مضارعا حقيقيّا ولكنه يدل على الماضي : (يَنْحَدِرُ الأَمْسُ)

وهذا التعبير عن الماضي بالمضارع يدل – من حيث القيمة البلاغية للتعبير – على أن ذلك الماضي المجيد لم يمت ، وإنما هو حيٌّ يشكل ذكرياتٍ أشهرت شوكها كالقنافد ، وسلخ الخوفُ بشرتها . . وهذا يمهّد لأن يختم المقطع الخاص بالحديث عن الماضي . . قائلاً :

« فارْكُضي أوْ قِفي
كُلُّ دَرْبٍ يَقودُكِ مِنْ مُسْتَحيلٍ إلى مُسْتَحيل . »

(٦)

الزمن المضارع

يشكل الزمن المضارع جزءًا كبيرًا من بنية القصيدة ، ويبدأ بعد خمسة سطور يستغرقها الزمن المطلق من البداية . والبدء بالحديث عن الحاضر دلالة على أهميته بالنسبة للشاعر ، وبالتالي لجمهوره المتلقي الذي يريد أن يصدرَ إليه موقفه . بيد أن الشاعر حين يشرع في تصوير الزمن الحالي للخيل ، لا يقدمه بشكلٍ مباشرٍ ، وإنما عن طريق فعل ماض/ جامد / ناقص / منفي ، فيقول :

« أَيَّتُها الخَيْلُ : لَسْتِ الْمُغيراتِ صُبْحا
ولا العادياتِ – كَما قيل – ضَبْحا
ولا خُضْرَةً في طَريقِكِ تُمْحى
ولا طِفْلَ أَضْحى
إذا ما مَرَرْتِ بِهِ . . يَتَنَحّى . »

يلاحظ في هذه الفقرة تكرار النفي ؛ لتثبيت دلالته بالنسبة لحاضر لا تحاربُ فيه الخيول ، وإنما تركض « كالسّلاحِفِ نَحْوَ زَوايا المَتاحِفِ » . والشاعر يقدم هذه الصورة الساخرة عبر فعل آخر ناقص جاء على صورة الأمر ، وقد استخدمه في فقرة واحدة أربع مرات تأكيدًا لصورة باكية ، مبكية ، يلحُّ في تصويرها بشكلٍ مؤكَّد عن طريق (التَّكرار) ، الذي يعدُّ من السِّمات الواضِحة في جماليات القصيدة المعاصرة :

« صيري : تَماثيلَ مِنْ حَجَرٍ في الميادين .
صيري : أَراجيحَ مِنْ خَشَبٍ لِلصِّغارِ الرَّياحين
صيري : فَوارِسَ حَلْوى بِمَوْسِمِكِ النَّبَوي
وللصِّبْيَةِ الفُقَراءِ : حِصانًا مِنَ الطِّين
صيري : رُسومًا . . و وشما
تَجفُّ الخُطوطُ بِهِ مِثْلَما جَفَّ – في رِئَتَيْكِ – الصَّهيل . »

هكذا تتحوَّلُ الخيولُ الغازيةُ الفاتحةُ (على مستوى الرمز والمرموز) إلى تماثيل ورسوم ودمى من الحلوى أو الطين .

ويستمرُّ الشاعرُ في تقديمِ الصُّورة الحالية للخيول بطريقةٍ غير عادية في التركيب ، حيث يأتي

الجزء المكمّل للصورة عن طريق أسلوب الاستفهام الذي خرج عن معناه الأصليّ إلى السُّخرية والتَّعجُّب :

« ماذا تَبَقّى لَكِ الآنَ . . ماذا ؟
سِوى عَرَقٍ يَتَصَبَّبُ مِنْ تَعَب
يَسْتَحيلُ دَنانيرَ مِنْ ذَهَب :
في جُيوبِ هُواةِ سُلالاتِكِ العَرَبيَّة
في حَلَباتِ الْمُراهَنةِ الدّائريَّة
في نُزْهَةِ المَرْكَباتِ السِّياحيَّةِ الْمُشْتَهاة . . وفي الْمُتْعَةِ الْمُشْتَراة
وفي المَرْأَةِ الأَجْنَبيَّةِ تَعْلوكِ تَحْتَ ظِلالِ أبي الهول
هَذا الذي كَسَرَتْ أَنْفَهُ لَعْنَةُ الانْتِظارِ الطَّويل . »

ولعلَّ أكثر هذه الصور الشائهة مرارة بالنسبة لحاضر الخيول هي الصورة الأخيرة : فبعد أن كانت ظهورُ الخيول معدّة للفرسان الفاتحين المدافعين صارت موطأً للمرأة الأجنبية . هكذا يتبوأ مكان الفارس العربي امرأةٌ سائحةٌ تختال بالخيل تحت ظلال أبي الهول . كذلك يأخذ الشاعرُ حقيقةً واقعةً ليقدمها على سبيل الاستعارة المكنية -إمعاناً في السُّخرية والتَّشاؤم - إذ من المعروف أن عوامل التَّعرية كَسَرَتْ أنفَ أبي الهول ، ولكن الشاعر يقدم الفكرة على أساس أنها صورةٌ مجازية (كَسَرَتْ أَنْفَهُ لَعْنَةُ الانْتِظارِ الطَّويلِ) . فالشاعر هنا قد نقل اللغة من الحقيقة إلى المجاز ، وصور الواقع بدرجةٍ تسمح بالسُّخرية منه والسخط على الراضين به .

(٧)

غيابُ الزَّمن المستقبل

ذكرنا أن عنصرَ الزمن يشكِّل المحور العامَّ للقصيدة ، وأهم مرحلتين يحرص الشاعر على تصويرهما : الماضي والحاضر ، ويقدمهما بدرجة من التداخل والامتزاج توحي بما بينهما من تقابُلٍ وتضادٍّ : سواء على مستوى المعنى أو الصورة أو التركيب اللُّغوي ، حيث يستخدم الشاعر أحياناً الفعل المضارع للدلالة على الماضي ، من ذلك على سبيل المثال :

« تَنْحَدِرُ الشَّمْسُ
يَنْحَدِرُ الأمْسُ

تَنْحَدِرُ الطُّرُقُ الجَبَلِيَّةُ لِلهُوَّةِ اللانهائيَّة » .

كما يوظف الفعل الماضي للدَّلالة على المضارع مثل قوله :

« اسْتَدارَتْ - إلى الغَرْبِ - مِزْوَلَةُ الوَقْت

صارَتِ الخَيْلُ ناسًا تَسيرُ إلى هوَّةِ الصَّمْتِ . »

ومن خلال الحديث عن الماضي والحاضر بحثًا عن المستقبل في القصيدة تتضح عدةُ ملاحظات :

الأولى : العبارات الدالة على الحاضر تبلغ نسبتُها ضعفَ العبارات الدالة على الماضي (٢٦ - ١٣ = ١٠٠ -٥٠) ، وربما كان سرُّ ذلك هو أن هموم الشاعر كلها مرتبطة بحاضرٍ متخاذلٍ يريد تغييره ، في حين أن الماضي مجرد مثير ، يبرز حدة التَّناقُض بين ماضٍ عظيم وحاضر عقيم .

الثانية : الاقتباس أو التَّضمين لا يظهر في القصيدة إلا في أثناء التَّعبير عن الماضي ، حين يقول :

« أيَّتُها الخَيْلُ . . لَسْتِ المُغيراتِ صُبْحا

ولا العادِياتِ - كما قيل - ضَبْحا . »

فالاقتباس - هنا - من الآيات الكريمة ﴿ والعادِياتِ ضَبْحًا ، فالمُورِياتِ قَدْحًا ، فالمُغيراتِ صُبْحًا ﴾ (سورة العاديات - الآيات من ١ - ٣) وفي ربط ماضي الخيول بالقرآن الكريم إيحاء بمدى قداسة الماضي وعظمته ، حتى يفكر أصحابُ الحاضر في استعادةِ الماضي المجيد .

الثالثة : إن درجة التَّعادل في التَّعبير بين الماضي والحاضر غير متكافئة في بنية القصيدة غير أن كليهما موجود ،**لكن الحديث عن زمن المستقبل مفتقدٌ دائمًا وغائبٌ كليًا** ، مما يشي بقدر من التشاؤم المتخيل عند الشاعر. إن ضعف الخيول - التي هي رمز للأمة - جعل الشاعر لا يرى لمستقبل مشرق قوي قادر أية بارقة ؛ لذلك حجب الحديث عنه كليةً في القصيدة .

الذكر والحذف - في القصيدة - إذن له ما يبرره فنيًا ، وبلاغة الحذف لا تقل قيمة عن بلاغة الذكر . وعلى هذا فقد يكون الصمتُ لغةً والتجاهل موقفًا . وحجب الحديث عن المستقبل في القصيدة - هنا - حذف مقصود ، له ما يبرره في الواقع الاجتماعي .

(٨)

الزمنُ المطلق

هناك بعضُ عباراتٍ ترد في : مطلع القصيدة ، وبُعَيْد المنتصف خالية من الارتباط بالزمن هي قوله :

(أ) ـ « الفُتوحات في الأَرْض مَكْتوبةٌ بِدِماءِ الخُيولْ

وحُدودُ الممالِك . . رَسَمَتْها السَّنابكْ

والرِّكابانِ ميزانُ عَدْلٍ يَميلُ مَعَ السَّيْفِ حَيْثُ يَميل » .

(ب) ـ « الخُيولُ بساطٌ عَلى الرِّيح . .

سارَ – عَلى مَتْنِهِ – النّاسُ للناسِ عَبْرَ المَكان

والخُيولُ جِدارٌ بِهِ انْقَسَمَ النّاسُ صِنْفَيْن :

صاروا مُشاةً ورُكبان » .

هاتان الفقرتان تتكونان من جملتين طويلتين نسبيًا ، وكلتاهما تتركَّب من :

١ – جملة اسمية + جملة اسمية أو أكثر (معطوفة) .

٢ – الاسمية في الجمل تغلب على ركنيْ الجملة : المبتدأ والخبر سواء أ كانت الجملة ابتدائية أم معطوفة .

٣ – شيوع الاسمية في التركيب هو الذي يُبعدها عن الارتباط بالزَّمن من حيث الدلالة .

كما يلاحظ أن هذه الجمل – من حيث المعنى – تقدِّم حِكمًا أو أقوالاً مأثورة ، تأخذ طابع (الإخبار) ، والخبر في كلتا الفقرتين – كما يقول البلاغيون القدماء لازمُ الفائدة ، فالشاعر في غمرة يأسه من حاضر الخيول ، يتصوَّر أن الناس قد نسيت الأمور البديهية في الحياة ؛ لذلك يقدِّم لهم هذه الحِكم والأقوال – في نسقٍ لغويٍّ – وكأنه يقدِّم لهم حقائق لم يكونوا يعلمونها .

والشاعر إذ يقدم تلك الحكم في هذا السياق الدلاليِّ غير المرتبط بزمن ، يخبر بحقائق مؤكدة لعلَّ من أهمها :

– الفتوحات لا تُكتب بغير الدِّماء .

– العدل لا يتحقَّقُ بغير السيف .

- الخيول هي المعبر الوحيد من مكانٍ إلى مكان ، أو من حالة (ذل) إلى حالة (نصر) .

الخيول جدارٌ فارق ، ينقسم الناس به صنفين : مشاة وركبان ، جبناء وشجعان ، مهزومين ومنتصرين .

أمر آخر نود أن نلفت النظر إليه لإظهار أهمية هذه العبارات ، فالفقرة الأولى (أ) تمثل مطلع القصيدة أو افتتاحيتها ، وقد تحدث النقادُ العربُ كثيرًا عن **أهمية المطلع** . ورأوا أنه يؤذن بجودة القصيدة أو قبحها ، وفي هذا يقول ابن رشيق القيرواني (٣٩٠- ٤٥٦هـ) « إن الشِّعرَ قفلٌ أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يُستدلُّ على ما عنده من أول وَهْلَةٍ . . لأن حسن الافتتاح داعيةُ الانشراح ، ومطية النجاح . »[٦]

ولا شك أن الشاعرَ حين بدأ قصيدته بهذه الحِكم يُريد أن يشير إلى أهميتها ، ثم تجيء الفقرة الثانية (ب) بُعيد المنتصف ، حتى يذكر قارئه مرة ثانية بما يريد أن يؤكد عليه من قيم ومبادئ .

على هذا فإن هذه الجمل من حيث التركيبُ اللغويُّ والدلالةُ البلاغيةُ والزَّمنية . . ومن حيث ترتيبُ مكانها في القصيدة ، جمل مفرغة من الدلالة على الزمن ، وهي (البديل) عن الزمن المستقبل . ويبدو أن الشاعر أراد أن يشير - ولو من بعيد - إلى أن تحويل المستحيل إلى مُمكن ، والمطلق إلى مستقبل ، يتطلب من البَشرِ قدرًا كبيرًا من النِّضال والكِفاح . وهذه الرؤية المستنفرة الداعية إلى تجاوز الضعف والهزيمة ، تتسق والموقف الملتزم الذي يعبر عنه أمل دنقل في شعره دائمًا . . من ذلك قوله في قصيدةٍ بعنوان « لا وَقْتَ للبُكاء » :

« والتِّينِ والزَّيْتون
وطُور سِنينَ ، وهَذا البَلَدِ الْمَحزون
لَقَدْ رَأَيْتُ لَيْلَةَ الثّامِنِ والعِشْرينَ . . مِنْ سِبْتَمْبر الحَزين
رَأَيْتُ في هُتافِ شَعْبيَ الجَريح
رَأيْتُ خَلْفَ الصُّورَةِ . . وَجْهَكِ يا مَنْصورَة
وَجْهَ لويس التّاسعِ الْمَأسورِ في يَدَيْ صَبيح
رَأَيْتُ في صَبيحَةِ الأوَّلِ مِنْ تِشرين
جُنْدَكِ يا حِطّينُ يَبْكون ، لا يَدْرون
أَنَّ كُلَّ واحدٍ مِنَ الماشينَ فيهِ . . صَلاحَ الدِّين . »[٧]

(٩)

عَلاقة الزمن الشعريِّ بالزمن الواقعيِّ

لعله قد اتَّضح من خلال هذا التَّحليل الأسلوبيِّ لعنصر الزمن ، الذي يشكِّل المحورَ الأساسيَّ لبنية القصيدة - عدة أمور :

١ - **الزمن الحالي** يمثل العنصر الأكبرَ الذي اهتم به الشاعر .

٢ - **الزمن الماضي** موجود بدرجة تصل إلى ٥٠٪ بالنسبة لصورة الزمن الحالي .

٣ - **الزمن المستقبل** مغيب تمامًا في القصيدة .

٤ - **الزمن المطلق** موجود بدرجة أقل من الماضي ، وينوب المطلق عن المستقبل في القصيدة ، ويحلُّ محلَّه من حيث كونُه يشكل المثال المنشود ، الذي يريد الشاعر - بقصدٍ والتزام - أن يلفت انتباه أبناء أمته إليه .

على هذا يتضحُ أن عنصرَ الزمنِ الذي أوحت به ودلَّت عليه جملة (زمن يتقاطع) ، يصلحُ أن يكون مَدخلاً أسلوبيًا لتفسير قصيدة ، يرمز فيها تاريخ الخيل لمرموز أوسع ، هو تاريخ أصحاب الخيل (الشعب العربي) ، والعناية بالزمن أو التاريخ هو الذي يجعلُ هذه القصيدة قصيدةً سياسيةً . وعناية الشاعر بإبراز خصوصية الحاضر في جدله مع الماضي يؤكد حرصَه على تجاوز الضَّعف والتَّفكك والهوان .

والشاعر - كما يبدو من خلال القصيدة - محزونٌ ومؤرق على الحاضر الأليم حاضر الخيول والناس ، أو حاضر الرمز والمرموز . ولكي يتغير هذا الحال إلى حال أفضل، لا بد من التذكير بالماضي والتَّلميح بمستقبل منشود ، من خلالِ الحديثِ عن المطلق والمثال .

على هذا فإن الزَّمنَ الشعريَّ في قصيدة الخيول التي يلتحم فيها الرمزُ بالمرموز معادل موضوعي للزمن الواقعي [أو التاريخ المعاصر] ، يعكس حركته الحقيقية ، ويعبر عن كل آلامه وبعض آماله .

الخُيول .. أمَل دُنْقل

(١)

الفُتوحاتُ - في الأَرْضِ - مَكْتوبَةٌ بِدِماءِ الخُيولْ
وحُدودُ الْمَمالِكْ
رَسَمَتْها السَّنابِكْ
والرِّكابانِ : ميزانُ عَدْلٍ يميلُ مَعَ السَّيْفِ . .
حَيْثُ يَميلْ !

* * *

ارْكُضِي أَوْ قِفي الآنَ . . أَيَّتُها الخَيْلُ :
لَسْتِ الْمُغيراتِ صُبْحا
ولا العادِياتِ - كَما قيلَ - ضَبْحا
ولا خُضْرَةً في طَريقِكِ تُمْحَى
ولا طِفْلَ أَضْحَى
إذا ما مَرَرْتِ بِهِ . . يَتَنَحَّى ؛
وها هِيَ كَوْكَبَةُ الحَرَسِ الْمَلَكِيِّ . .
تُجاهِدُ أَنْ تَبْعَثَ الرُّوحَ في جَسَدِ الذِّكْرَياتِ
بِدَقِّ الطُّبولْ
ارْكُضي كالسَّلاحِفْ
نَحْوَ زَوايا المَتاحف . .
صيري تَماثيلَ مِنْ حَجَرٍ في الميادينَ
صيري أَراجيحَ مِنْ خَشَبٍ لِلصِّغارِ الرَّياحينَ ،
صيري فَوارسَ حَلْوى بِمَوْسِمِكِ النَّبَوِيِّ ،
وللصِّبْيَةِ الفُقَراءِ : حِصانًا مِنَ الطِّين
صيري رُسومًا . . و وَشْمًا
تَجِفُّ الخُطوطُ بِهِ
مِثْلَما جَفَّ - في رِئَتَيْكِ - الصَّهيل !

(٢)

كانَتِ الخَيْلُ – في البَدْءِ – كالنّاسِ
بَرِّيَّةً تَتَراكَضُ عَبْرَ السُّهول
كانَتِ الخَيْلُ كالنّاسِ في البَدء
تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ والعُشْبَ
والْمَلَكوتَ الظَّليلْ
ظَهْرُها . . لَمْ يُوَطَّأْ لِكَي يَرْكَبَ القادَةُ الفاتحون ،
ولَمْ يَلِنِ الجَسَدُ الحُرُّ تَحْتَ سِياطِ الْمُرَوِّضِ .
والفَمُ لَمْ يَمْتَثِلْ لِلِّجام ،
ولَمْ يَكُنِ الزّادُ . . بالكادِ ،
لَمْ تَكُنِ السّاقُ مَشْكولَةً ،
والحوافِرُ لم يَكُ يُثْقِلُها السُّنْبُكُ الْمَعْدِنِيُّ الصَّقيلْ .
كانَتِ الخَيْلُ بَرِّيَّة
تَتَنَفَّسُ حُرِّيَّةً
مِثْلَما يَتَنَفَّسُها الناسُ
في ذَلِكَ الزَّمَنِ الذَّهَبِيِّ النَّبيلْ

* * *

ارْكُضي . . أَو قِفي
زَمَنٌ يَتَقاطَعُ
واخْتَرْتِ أَنْ تَذْهَبي في الطَّريقِ الَّذي يَتَراجَعُ
تَنْحَدِرُ الشَّمْسُ
يَنْحَدِرُ الأمْسُ
تَنْحَدِرُ الطُّرُقُ الجَبَلِيَّةُ لِلهُوَّةِ اللانِهائِيَّة :
الشُّهُب الْمُتَفَحِّمَة
الذِّكْرَياتُ الَّتي أَشْهَرَتْ شَوْكَها كالقَنافِد
والذِّكْرَياتُ الَّتي سَلَخَ الخَوْفُ بشرَتَها
كُلُّ نَهْرٍ يُحاولُ أنْ يَلْمِسَ القاع

كُلُّ اليَنابيعِ إنْ لَمَسْتِ جَدْولاً مِنْ جَداوِلِها
تَخْتَفي
وهيَ . . لا تَكْتَفي !
فَارْكُضي أَوْ قِفي
كُلُّ دَرْبٍ يَقودُكِ مِنْ مُسْتَحيلٍ إلى مُسْتَحيلْ !

(٣)

الخُيولُ بساطٌ عَلى الرِّيح
سارَ - عَلى مَتْنِهِ - النّاسُ لِلناسِ عَبْرَ الْمَكانْ
والخُيولُ جدارٌ بِهِ انْقَسَمَ
النّاسُ صِنْفَيْن :
صاروا مُشاةً . . ورُكبانْ
والخُيولُ التي انْحَدَرَتْ نَحْوَ هُوَّةِ نِسيانِها
حَمَلَتْ مَعَها جيلَ فُرْسانِها
تَرَكَتْ خَلْفَها : دَمْعَةَ النَّدَمِ الأَبَديِّ
وأَشْباحَ خَيل
وأَشباهَ فُرْسان
ومُشاةً يَسيرونَ - حَتّى النِّهايَةِ - تَحْتَ ظِلالِ الهَوانْ .
ارْكُضي لِلقَرارْ
وارْكُضي أَوْ قِفي في طَريقِ الفِرارْ .
تَتَساوى مُحَصِّلَةُ الرَّكْضِ والرَّفْضِ في الأَرْضِ
ماذا تَبَقّى لَكِ الآنَ ؛
ماذا ؟
سِوى عَرَقٍ يَتَصَبَّبُ مِنْ تَعَبٍ
يَسْتَحيلُ دَنانيرَ مِنْ ذَهَبٍ
في جُيوبِ هُواةِ سُلالاتِكِ العَرَبِيَّة
في حَلَباتِ الْمُراهَنَةِ الدّائِرِيَّة

في نُزْهَةِ الْمَرْكباتِ السِّياحيَّةِ الْمُشْتَهاةِ
وفي الْمُتْعَةِ الْمُشْتَراةِ
وفي الْمَرْأَةِ الأَجْنَبيَّةِ تَعْلوكِ تَحْتَ
ظِلال أبي الهَوْل . .
(هَذا الذي كَسَرَتْ أَنْفَهُ
لَعْنَةُ الانْتِظارِ الطَّويلْ)

(٤)

اسْتَدارَتْ – إلى الغَرْبِ – مِزْوَلَةُ الوَقْتْ :
صارَتِ الخَيْلُ ناسًا تَسيرُ إلى هُوَّةِ الصَّمتْ
بَيْنَما النّاسُ خَيْلٌ تَسيرُ إلى هُوَّةِ الْمَوْتْ !

* * *

الفَصل الثامن
قَصيدَة « دَعْوة » .. للسَّيْر في الضَّوْءِ الأخْضَر

« لا تَخْرُج مِنْ بابِ البَيْت
لُذْ بالصَّمْتْ
كُنْ مُنْفَردًا حَتّى الْمَوْتْ
وَحْدَتُكَ .. صَديقَتُك .. تَوَحَّد
بِالوَحْدَةِ يَأْتِي العالَمُ لَك
ويَدُقُّ البابَ عَلَيْكْ »

فتحي سعيد

يعد فتحي سعيد (١٩٣١) واحداً من أصواتِ شعرنا المعاصر، الذي يواصلُ مسيرتَه بصبرٍ وصمْتٍ، منعزلاً إلا عن عالم القراءة، متوحداً إلا بعالم الشعر .. عَزوفًا عن صَخب الحياةِ ومعارك الأحياء ، حين تراه وقد اشتعل الرأسُ شيبًا، وبرزتْ من خلال منظاره البنيِّ عينانِ تبحثان عن ثقب من رجاءٍ في زمن عقيم، تدرك أنك إزاء شاعر عنيد ، يحاولُ أن يواصلَ مسارَه رغم الجرح ومرِّ الكأس . . كأس أن يُبتلى الإنسان بالحساسية في عَصْر صخريٍّ ، وأن تصيبه حرفةُ الأدبِ في عالم ماديٍّ ، ولسانُ حاله يردد [١] :

« لأنَّ الشِّعْرَ مِثْلُ الرَّبِّ قَهّارُ
وكالشَّيْطان فَتّاكٌ وجَبّارُ
لأنَّ الشِّعْرَ أَقْدارُ
يُصيبُ البَعْضَ دونَ البَعْضِ . . يَخْتار

كَمِثْلِ الْمَوْتِ غَدّار
ومِثْلِ السَّيْفِ بَتّار
لأنَّ الشِّعْرَ تَيّار
يُلاقيني . . فَأَنْهار
إلى قاعٍ مِنَ الطِّينِ
فَتَغْلي في شَرَاييني
مَلايينُ البَراكينِ
نِداءٌ . . مُبْهَمٌ . . نارُ . »

حين نحاولُ أن نحدِّد **موقع فتحي سعيد على خريطةِ الشِّعر المعاصِر** ، نجدُ أنه ينتمي إلى الجيلِ الأوَّلِ الذي كان يتصدّى لريادة الحركةِ الشِّعريةِ المعاصرة ، وهو جيل : عبد الرحمن الشَّرقاوي – صلاح عبد الصبور – أحمد عبد المعطي حجازي – كيلاني حسن سند – ملك عبد العزيز – محمد مهران السيد – فوزي العنتيل – نجيب سرور ، وغيرهم .

وشاعرنا حين بدأ طريقَه في الشِّعر – كما تشي دواوينه فيما بعد – كان يعزفُ على أوتار رومانسيَّة ، حيث كانت الرومانسيَّة في أثناءَ صباه مسيطرةً بقوةٍ على عالم الشعر والشعراء ، وهو في هذا يتَّفق مع بعض شعراء جيله . . لكن فتحي سعيد – فيما يبدو لي – لَم يستطع أن يتخلَّص من أسر الرومانسيَّة كثيرًا ، وظلَّت (سمة) عامة تُلازمُ مسيرته الشعريَّة بين حين وآخر ، بل ربما كانت هذه مفتاحًا لفهم شخصيته وبعض أسرار عالمه الشعري ، بل ربما كانت السر في أنه لا يحسب على جيله ، وإنما يُحسب على الجيلِ التالي في الشعر المعاصر ، الذي يمثله : محمد إبراهيم أبو سنة – محمد عفيفي مطر – أمل دنقل – بدر توفيق – كمال عمار ، وغيرهم .

ويمكن أن نرتبَ **أعمالَه الشِّعْريَّة** بحسب الإنتاجِ ، وليس النشر كما يلي :

١– رُباعِيّات السُّلوم : يمثل حصاد سنتي ١٩٥٤ ، ١٩٥٥ ، وقد صدر عن المجلس الأعلى للفنون والآداب ، سنة ١٩٨٠ .

٢ – أوراق الفجر : يمثِّل بعض شعره في الفترة من ١٩٥١ إلى ١٩٦٢ ، وقد صدر عن الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦ .

٣ – فصل في الحكاية : يحتوي على قصائد الفترة من ١٩٥٦ – ١٩٦٥ ، وهذا الديوان يمثل أول تجاربه في الشعر الحر ، ولعل هذا ما حدا بالشاعر لكي يجعله (أول) ما ينشر من دواوينه ،

وقد صدر سنة ١٩٦٦ عن دار الآداب ببيروت .

٤ – **مصر لم تنم** : يشتمل على قصائد من سنة ١٩٦١ – ١٩٧٣ . . وقد صدر عن مطبوعات مجلة « الجديد » سنة ١٩٧٣ ، وكما يشير العنوان فإن الديوانَ يقدم بعضَ شعره الوطني والنضالي .

٥ – **دفتر الألوان** : وقد صدر عن مطبوعات مجلة « الجديد » أيضًا سنة ١٩٧٥ ، ويشتمل على قصائد من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٧٤ .

٦ – **مسافر إلى الأبد** : يضم قصائد الفترة من ١٩٦٨ – ١٩٧٨ ، وقد صدر عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ . وقد نال به جائزة الدولة التشجيعية في الشِّعر عن نفس السنة ، والديوان يدور تقريبًا حول رثاء والده (أستاذه وصديقه) ، الذي سبق أن أهدى إليه ديوانه الثاني « أوراق الفجر » . ومما قاله في رثائه :

« ماتَ لَمْ يَنْبِسْ بحَرْفْ
ماتَ لَمْ يَنْطِقْ بكَلِمَه
ماتَ مَطْويَّ الشَّفَه
لَمْ يَقُلْ حَتّى وَصِيَّه
لَمْ يُقَبِّلْ وَجْنَةَ الطِّفْلِ ولا خَدَّ الصَّبِيَّه
لَمْ يَقُلْ حَتّى وَداعًا : يا وَحيدي . . »

٧ – **بعض هذا العقيق** : يضم قصائد تمتدُّ من ١٩٦٥ – ١٩٧٣ ، وقد صدر سنة ١٩٨٠ عن دار المعارف بالقاهرة .

٨ – **إلا الشعر يا مولاي** : يحتوي على قصائد نُشِرَت بين سنتي ١٩٧٥ – ١٩٧٩ . . وعلى هذا فهو يمثِّل آخر إنتاجه المجموع في ديوان . وقد صدر سنة ١٩٨٠ عن مكتبة روز اليوسف .

كنت أودُّ أن أتحدَّث عن الإطارِ العامِّ لتجربة فتحي سعيد الشعرية ، وعن مكوناته الثَّقافية التي تميلُ خاصَّة في البداياتِ إلى الموروثِ العربيِّ في مجال الشعر : قديمه وحديثه ، وإلى كتب التُّراثِ الأدبيِّ المتنوعة ، ولكنني آثرت أن أقدِّمه من خلال **قصيدَة « دعوة »** التي تمثل حالة (الاغتراب) التي كان يعيشها شاعرنا ، والتي هي أيضًا سمة عامة تسيطر على كثير من الأدباء والفنانين والبشر في عصرنا الكئيب . ولست أدري أ نَلوم الزمان أم نلوم أنفسنا ؟ قد تتضح الإجابةُ عن هذا التساؤل المحير بعد أن نستعيد تشكيلَ عالم القصيدة ، ونتخيَّلَ محاور رؤية الشاعر .

* * *

دَعْوَة

لا تَخْرُجْ مِنْ بَيْتِك [٢]

لا داعيَ أَنْ تَخْرُجَ مِنْ بَيْتِكْ

اقْبَعْ في رُكْنٍ مِنْهُ وأوصِدْ بابَكْ

مِثْلَ القابِعِ في دارِهِ

مِثْلَ الآمِنِ في غارِه

بابُكَ مِحْرابُكَ فَتَعَبَّد

وتَفَيَّأْ ظِلَّ جِدارِه

وتَنَعَّمْ بِضَجيجِ صِغارِه

فالْعالَمُ في الخارِجِ مَعْتوه

قَدْ جُنَّ فَعَرْبَدْ

والطَّقْسُ كَئيبٌ ومُلَبَّدْ

والبَرْدُ شَديدٌ .. فَتَشَدَّدْ

البَرْدُ شَديدٌ هَذا العام

والأُفُقُ غَمام

وجَبينُ العاصِفَةِ تَفَصَّدْ

ثَلْجًا أَسْوَد

فاشْدُدْ في صَمْتٍ أَوْتارَك

وتَدَثَّرْ لا تَبْرَحْ دارَك

إنْ تَخْرُجْ تَزْدَدْ

لاتَخْرُجْ مِنْ بَيْتِك

اقْبَعْ في دارِك

تَرْبَحْ ..

واحْتَمِلِ العُزْلَةَ وتَعَوَّدْ !

* * *

أَغْلِقْ شُبّاكَك .. لا تَأْمَنْ لِهُبوبِ الرِّيح

لِلنَّسْمَةِ أُذنان

وللجُدْران
عَيْنان . . ولِلَّيْل فَحيح
والجَوُّ رَدِيءٌ ومُعَبَّأ
والخَمْرَةُ أرْدَأْ
فاشْرَبْ وتَداوَ مِنْ نَفْسِ الدّاء
صَحْوُكَ أسْوَأ
وجَميعُ الأشْياء سَواء
وشِتاؤكَ قاسٍ فَتَزَوَّد
وأَعِدّ نبيذًا وعَشاء
واقْدَحْ نارَك
أَحْرِقْ في نارِكَ أشْعارَك
فالشِّعْرُ تَجَمَّدَ
في زَمَني . . والحَرْفُ تَجَعَّدْ.

* * *

لا تَخْرُجْ مِنْ بَيْتِك والْزَمْ دارَك
تَأْمَنْ عارَك
والْتَحِف الصَّمْتَ . . تَفَرَّدْ
امْكُثْ عِنْدَ الْمِنْضَدَةِ و وَسِّعْ أُذُنَيْك
واسْمَعْ . .
بَلْ أَغْلِقْها حَتّى لا تَسْمَع
وافْتَحْ عَيْنَيْك
أَغْلِقْها حَتّى لا تَحْلُم
يَسْرِقُكَ الحُلْمُ فَلا تَرْجِع
وابْقَ مَكانَكَ مُنْتَظِرا
لا داعي أَنْ تَنْتَظِر . . تَمَدَّد
وامْسِكْ أعْصابَك لا تَفْزَع
وَسِّدْ قَدَمَيْك المِقْعَد
سَيَطولُ بِكَ الأَمْرُ . . تَجَلَّد!

* * *

لا تَخْرُجِ مِنْ بابِ البَيْت

لُذْ بالصَّمْتْ
كُنْ مُنْفَرِدًا حتّى الْمَوْتْ
وَحْدَتُكَ . . صَديقَتُك . . تَوَحَّد
بالوَحْدَةِ يَأْتِي العالَمُ لَك
ويَدُقُّ البابَ عَلَيْك
لا تَعْبأْ . .
لا تَفْتَحْ للطّارِقِ بابا
سَيَجيءُ إلَيْك
سَيَجيءُ بِنَفْسِه
يَتَسَلَّلُ
كَي يَحْسُرَ عَنْهُ نِقابا
وسَيَذْهَلُ
ويَخِرُّ عَلى قَدَمَيْك
فَتَمَرَّدْ
لَحْظَتَها . . لَنْ يَمْلِكَ إلا أَنْ يَسْجُد
لَنْ يَمْلِكَ إلا أنْ يَتَلَوّى
يَتَلَوّى بَيْنَ يَدَيْك . . !

* * *

أول ما يلاحظُ على جماليات القَصيدةِ أن الشّاعِر يستخدمُ في التَّعبير عنها ضمير (المخاطب) ، وليس ضمير المتكلم – الذي يعَدُّ أكثر الضّمائر دورانًا في مجالِ الشعر ، فبعض النقاد يرون أن :

- **ضمير المتكلم** . . أنسب الضمائر للتَّعبير عن الشِّعر .
- **ضمير المخاطب** . . أنسب الضمائر للتَّعبير عن المسرح .
- **ضمير الغائب** . . أنسب الضمائر للتعبير عن القصة .

كما نلاحظ أيضًا أن ضمير المخاطب – في القصيدة – مقترنٌ كثيرًا بأسلوبِ (النَّهي) ، وهو نهيٌ حقيقيٌّ ، أي أمر بالابتعاد عما تحمله دلالةُ الأمر ، مثل قول الشاعر في بدء القصيدة :

« لا تَخْـــرُجْ مِـــنْ بَيْتِك
لا داعــي أَنْ تَخْرُجَ مِـــنْ بَيْتِك
اقْبَعْ في رُكْنٍ مِنْهُ وَأَوْصِدْ بابَك . »

إن أسلوبَ النهي والأمر يسيطرانِ على كثيرٍ من الجمل ، ويعدّان من حيث الكمّ والكيف أهم الأساليب التي يوظفها الشاعرُ ، من هنا يطلب من متذوقه ألا يخرجَ من بيته . . بل أن يوصد بابه ، ويأتي بعد هذا بتشبيهين لتأكيد الأمر هما : « . . أَوْصِدْ بابَك : مِثْلُ القابِع في دارِهِ - مِثْلُ الآمِنِ في غارِه » .

بعد هذا الأمر الجازم يُعلِّلُ الشاعرُ لمتذوقه سرَّ دعوته إلى البُعد عن الناس ، لأن « العالم مَعْتوهٌ في الخارجِ ، بل إنَّهُ قد جُنَّ فَعَرْبَد ، كما أن الطَّقْسَ كئيبٌ ومُلبَّدٌ . . والبرد شَديد . . والأفُق غمام . . والعاصِفَة تَنْهَمر ثَلْجًا أَسْود » . ولا يطلبُ الشّاعر من متذوقه أن يغلقَ البابَ فحسب ، بل يطلب منه أيضًا أن : « يغلق الشبّاك وألا يأمنَ للرِّيح . . أو للجدران . . أو للَّيل ، حتى الخمرة مِفتاح النِّسيان . . صارتْ أردأ » . هكذا صارت في عيني الشّاعر كل الأشياء سواء . ويمضي الشاعر في القصيدة موضحًا فضلَ الوَحْدة قائلاً : « الْزَمْ دارَكَ تَأمَن عارَك » ، وهي (**حكمة**) **تذكر بالمثل الشعبيِّ « من خرج من داره اتقلّ مقداره »** . أكثر من هذا يطلب الشاعر من مخاطبه ألا يتكلَّم . . ألا يسمع . . ألا يرى . . ألا يحلم ، وأن ينتظر في مكانه لائذًا بالصَّمت منفردًا حتى الموت : « وَحْدَتك . . صديقتك توحّد » .

وفي النِّهاية تؤكد القصيدة أن الإنسانَ إذا ابتعد عن العالم فسوف يأتي هو إليه : « بالوحدة يأتي العالم لك . ويدق الباب عليك . »

والشاعر هنا إذ يقدم تجربَته لمتذوقه يقدمها على أساس أنها نصيحة مأثورة مجربة ، يسوقها إليه ليهتدي بها ، يؤكد ذلك استخدامه للأفعال في القصيدة ، حيث يبدو على هذا النحو :

الفعل	عدد مرات الاستخدام
الأمر	٣٣
النهي	١٢
المضارع	١٨
الماضي	٥
المستقبل	٤

من هنا تبدو القصيدةُ في جملتها فعلية الكلمات والتراكيب ، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على مدى التَّوتر والانفعال ، اللذين كان يعاني منهما في أثناء التَّعبير والكتابة . . وذلك ما أعطى التَّجْربة الشِّعْرية قدرًا ملحوظًا من السُّخونة والحيوية ، وجعل القصيدةَ ذات طابع دراميٍّ وأسلوب حواريٍّ أقرب إلى روح المسرح ، يؤكد هذا الملمح - كما أوضحنا - الكثرة الواضحة في استخدام فعلي الأمر والنهي معا (٤٥ مرة) .

* * *

كما يؤكد الطابع الدرامي للقصيدة طبيعة (الصورة) الموظفة فهي صور (قصصية) - إن صحَّت التَّسمية - أي أنه يشكل صوره بحيث ترسم صورًا قصصية ، شديدة الألفة بحياة نعيشها اليوم . فالصورة - هنا - أعمق من الصور التَّقليدية ، التي تقوم على التَّشبيه والاستعارة والكناية ، وهي - في حقيقتها - لوحات قصصية تشكِّل عالم التَّجربة الشِّعرية . ومن هذه الصور الجزئية القصصية على سبيل المثال :

١ - « بابُكَ مِحْرابُكَ فَتَعَبَّد
وتَفَيَّأ ظِلَّ جِدارِه
وتَنَعَّمْ بِضَجيج صِغارِه »

٢ - « البَرْدُ شَديدٌ هَذا العام
والأُفقُ غَمام
وجَبينُ العاصِفَةِ تَفَصَّد
ثَلْجًا أَسْوَد »

٣ - « أَغْلِقْ شُبَّاكَك . . لا تَأْمَن لِهُبوبِ الريح
لِلنَّسْمَةِ أُذنان . . وللجُدْرانِ عَيْنان . . ولِلَّيْلِ فَحيح » .

٤ - « شِتاؤكَ قاسٍ فَتَزَوَّد
وأَعِدَّ نَبيذًا وعَشاء
واقْدَحْ نَارَك . . أَحْرِقْ في نارِكَ أَشْعارَك
فالشِّعْرُ تَجَمَّد في زَمَني . . والحَرْفُ تَجَعَّد »

٥ - « ابْقَ مَكانَكَ مُنْتَظِرا
لا داعي أَنْ تَنْتَظِر . . تَمَدَّد
وامْسِكْ أَعْصابَكَ لا تَفْزَع

وَسِّدْ قَدَمَيْكَ الْمَقْعَد
سَيَطولُ بِكَ الأمْرُ تَجَلَّد . »

هذه على سبيل المثال بعض الصور / المقاطع – القصصية . وهذا يؤكدُ أن الصورةَ في القصيدة المعاصرة ، قد بعدت عن إطار عالم البلاغةِ التَّقليدية ، واقتربت من طبيعةِ الأنواعِ الأدبية الأخرى ، فالصور هنا (لقطات) قصصية ، حية ، قريبة من الواقع الذي نعيشه .

إن الأدبَ المعاصرَ يسعى إلى كسرِ الحواجز المتوهمة بين الأنواعِ الأدبيةِ المختلفة ، ويجمع بينها في وحدةٍ رهيفةٍ رحيبة ، فقد استلهمتْ كل الأنواع الأدبية من بعضها ، بل إنها تطمح إلى استلهام عالم الموسيقى وعالم الفن التشكيليِّ . . وهذا أهم ما يميز الفن المعاصر ، إنه يقدم تجربةَ إنسانية بروح توحيدية ، توحّد بين البشر والثقافات والفنون .

بقي هنا أمرٌ لافت يتَّصل بقضية التَّشكيل في هذه القصيدة ، وهو أن اهتمام الشاعرَ بهذا الأسلوب القَصصيِّ في التعبير ، أدى إلى أن تكون **لغتُه الشِّعرية أقربَ إلى (المباشرة والوضوح)** ، إن لم نقلْ أقرب إلى النثرية والتقرير ؛ من هنا تبدو في لغة القصيدة بعض تعبيرات (عامية) قريبة من لغة التخاطب اليومي مثل :

« للنَّسْمَةِ أُذْنانِ ولِلجُدْرانِ عَيْنان – البَرْدُ شَديد – أَغْلِق شبُّاكك – الجَوُّ رَدِيء – تَداوَ مِنْ نَفْسِ الدّاء – جَميعُ الأَشْياء سَواء – أعِدّ نَبيذا وعَشاء – الْتحِفِ الصَّمْت – افْتَح عَيْنَيْك – سَيَطولُ بِكَ الأمْر – لُذْ بالصَّمْت – لا تَفْتَح للطّارِقِ بابا – يَتَلَوّى بَيْنَ يَدَيْك »

إن الشعر أولاً وأخيرًا . . أحد فنون القول ، والكلمة فيه لا بدَّ أن تكونَ حُبلى بأكثر من دلالة ، وبعيدة كل البُعد عن المباشرةِ والتقرير . وهذا ما ينبغي أن يكونَ همُّ الشّاعر المجيد .

* * *

إن عالَم القصيدة – هنا – بناء متوحد ملتحم منذ البدء إلى الختام . يتشكَّل من الصورة ذات الطّابع القصصيِّ الدراميِّ ، ويمكن أن نضيفَ إلى جمالياته أيضًا وضوح الإيقاع وثراء الجانب الموسيقي . إن الموسيقى روح الشعر وحده الأول ، والموسيقى هنا تتضح من خلال ثلاثة عناصر :

العنصر الأول : طبيعة (الوزن) الشِّعري المستخدم هنا ، وهو بحر « المتدارك » وتفعيلته كما هي موظفة هنا هي « فعلن » ، وكانت في الأصل « فاعلن » . ولكن حدث فيها نوع من « الخَبْن » ، يختلف العروضيون في تفسيره . وهذا التَّعديلُ المستخدمُ مستعمل كثيرًا في الشعر العربيِّ ، ومن أشهر القصائِد عليه . . قصيدة الحصري القيرواني الغزلية الشَّهيرة ، ومطلعها :

يا لَيْلُ الصَّبُّ مَتى غده ؟ أ قيامُ السّاعَةِ موعدُه ؟

ويلاحظُ أن الشاعرَ المعاصرَ يستخدم – في الغالبِ – البحور واحدة التَّفعيلة مثل : الكامل والرمل والمتدارك ، وهي بحور تساعد الشاعر على حريَّة التَّصرف في السَّطر الشِّعريِّ ، واعتماد الشعر الحر على التفعيلة . وهذا ما حدا ببعض الأصدقاء أن يسميه (شعر التفعيلة) . . وهو يرى « أن هذه الصورة لا تنفصم عن التُّراثِ الفنِّي لشعرنا العَربِيِّ . وكل ما في الأمر أن الشاعرَ من خلال تعبيره من خلال هذه الصورة ، إنما يحقق لنفسه بعض الحرية والترخص إزاء إيقاع الشعر . »(٤)

من هنا فإن هذا البحر السهل – (المتدارك) والمستعمل هنا بأبسط تفعيلاته وأكثرها ثراء من الناحية الموسيقية – قد حقق لقصيدة فتحي سعيد قدرًا من ثراء الجانب الموسيقيِّ ، وجعل القصيدةَ أقربَ إلى روح الغناء . وهذا يعكس مدى حرارة التَّجربة وقوة الانفعال . وعن هذا السبيل يحقق شاعرُنا وغيره من شعراء الشِّعر المعاصر قدرًا كبيرًا من رقة الموسيقى وحرية التَّصرف في السطر الشعري بالاعتماد على البحورِ ذات التَّفعيلة الواحدة .

العنصر الثاني : **حرص الشّاعر على القافية** ، وهي عنصرٌ جوهري يزيد في ثراء موسيقى الشِّعر منذ وجد حتى اليوم . وإذا كان الشِّعر الحرُّ يحملُ ثورةً ضدَّ الوزن الشِّعريِّ كاملاً أو مجزوءًا وما يوحي به من تناظر ورتابة ، فإنه أيضًا ثورةٌ ضدَّ القافية ومحاولة للخروج من أسر التَّعريف القديم للشعر ، وهو أنه « قولٌ موزونٌ مقفّى »(٥) .

لكن الشِّعر المعاصر لم يتخلَّص من الوزن مطلقًا ، وإنما تخلص من اعتماد الشعر على (كمٌّ رتيب مكرَّر) لا يتناسب وإيقاع عصر سريع نعيشه . وبالنسبة للقافية فإنه لم يهدرها مطلقًا ، وإنما اعتمد عليها اعتمادًا (جزئيًا) ، وأصبح ينوِّع ويغيرُ فيها بشكلٍ مستمرٌ ؛ وعلى هذا فإنه حين يعتمد على وحدة التَّفعيلة ، والقوافي قليلة العدد ، سريعة التَّغير ، يشكِّلُ عالمًا شعريًا ضد التوقُّع ، وهذا ما يهب شعره حيوية ونشاطًا متجددين . ونلاحظ هنا في القصيدةِ أن الشاعر يغير القافية كل سطرين . ولا تكاد تزيد القافية في أي مقطع عن هذا العدد مثل قوله :

١ – « البَرْدُ شَديدٌ هَذا العامْ
والأُفْقُ غَمامْ
٢– جَبينُ العاصِفَةِ تَفَصَّدْ
ثَلْجًا أَسْوَدْ

٣- فاشْدُدْ في صَمْتٍ أَوْتارَكَ
وتَدَثَّرْ لا تَبْرَحْ دارَكَ »

العنصر الثالث : الذي يقوي من ثراء الجانب الموسيقي في القصيدة بعد الوزن والقافية ، **هو (التكرار) سواء أ جاء في بداية السَّطر الشعريِّ أو في آخِره** ، فمثلا جملة « لا تخرج من بيتك » تتكرر على طول القصيدة ، ونجدها بصفة خاصة فاتحَة لكل مقاطع القصيدة باستثناء مقطع واحد ، أكثر من هذا أنها تتكرر في بعض المقاطع - مثل الأول - أكثر من مرة ، بدرجة نستطيع معها القول بأن هذه الجملةَ ليست لازمة صوتية أو موسيقية فحسب . . **بل إنها الجملة (المفتاح) مفتاح الموقف الجمالي لعالم القصيدة .**

كذلك نجد التَّكرار أيضًا داخل السَّطْر الشعريّ أو في نهايته ، ومن الكلمات المتكررة في القصيدة : من بيتك - داره - دارك - تحلم - تنتظر - الوحدة - يتلوى .

وعنصر (التَّكرار) يعد سمةً أساسيَّةً في الشِّعر المعاصِر ، بحيث يمكن القولُ بأنه (لازمة) من اللَّوازم الجماليَّة التي اعتمد الشِّعرُ علَيها بشكلٍ مبالغ فيه أحيانًا ، سواء على مستوى المقطع .. أو القصيدة كلها ، بحيث تذكرنا بعض الجمل بالقفل أو الخارجة في الموشحة .

إن التكرار يشي - على مستوى الدلالة والرمز - بأن الشاعر يريد أن يؤكد على بعض المعاني بذاتها . . أما على مستوى الإيقاعِ والصوتِ فيشير إلى أن الشّاعر يعتمدُ على التَّكرار رغبةً في إثراء الجانب الموسيقي .

من هنا فإن التَّكرار (عنصر بلاغي طارئ) في جماليات الشِّعر المعاصر ، إذا أحسن توظيفُه بشكلٍ جيد ، ولم يكن علامة على إفلاس الشاعر وعجزه . وهَذا ما تحذِّر منه الشاعرةُ الناقدةُ **نازك الملائكة** حين ذكرت أنه قد « آن الأوان لينبِّه بعض شعرائنا إلى أن التَّكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة ، بحيث يُحسن الشاعرُ صنعًا بمجردِ استعماله ، وإنما هو كسائر الأساليب ، في كونه يحتاجُ إلى أن يجيء في مكانه من القصيدةِ ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللَّمسة السِّحرية التي تبعث الحياةَ في الكلماتِ . إن الطَّبيعة الخادعةَ التي يملكها هذا الأسلوبُ - فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه - يستطيع بها أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلقٍ تعبيريٍّ . ولعل كثيرًا من متتبعي الحركات التَّجديدية في الشِّعرِ المعاصرِ ، يلاحظونَ أن أسلوبَ التَّكرار قد بات يستعمل في السنواتِ الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن ،

وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة منحدرة تأبى الوقوف . » (٦)

* * *

يبقى بعد هذا الدرس الجمالي للقصيدة (**حوار**) **فكري مع الشّاعِر** ، ومع الموقفِ المغترب المتشائم الذي يدعونا إليه ، ذلك أن هذه القصيدَة كما قلت في عنوان الدراسة : « دعوة للسير في الضوء الأخضر » ، وتحريض على أن نرقبَ الحياةَ من بعيد ، وأن نقوم بدور (المتفرج) فيها :

« فالعالَمُ في الخارِجِ مَعْتوه
قَدْ جُنَّ فَعَرْبَد
والطَّقْس كَئيبٌ ومُلَبَّد
والبَرْدُ شَديد . . فَتَشَدَّد »

صديقي الشّاعر اسْمَح لي أن أختلفَ معك ، فالكون حَيٌّ يحبُّ الحياة والأحياء ، والعالم لن يتغيرَ إلا إذا غيرناه نحن بالإرادةِ القَويةِ والعزيمةِ الشَّرسة ، لقد استسلم المسيحُ من قبل للآلام فصُلِبَ . **لن يُوقف جنونَ العالم إلا عقل الْمؤمنينَ بحريَّة الإنسان ، ولأن يموتَ الإنسانُ في الضَّوء الأحمر خيرٌ من أن يعيشَ في الضَّوء الأخضر** . وأظنك تشاركني هذا الرأي – فأنا أعرف الظروفَ السيئةَ التي كتبت في ظلها القصيدة التي تمثل لحظةَ انكسار في حياة الإنسان ، حين تهب عليه عواصفُ الأيام !

أخيرًا فإن « فتحي سعيد » في النهاية صوتٌ متميزٌ في إطار كوكبة شعراء الشِّعر المعاصر ، يعيشُ وحده ، مخلصًا لشاعريته حريصًا على تجويدِ أدواته ، وإضافة الجديد دومًا إلى تراثه ، ولسان حاله يقول (٧) :

« يا أَيُّها الشِّعْرُ إنِّي فيك أَحْتَرِقُ
أَفْنى وتَنْبَثِقُ
أَشْدُو ولا نَبأ
أَذْوي ويُورَقُ فيكَ العُشْبُ والكَلأ » .

* * *

الفَصلُ التاسع
مَلك عبد العزيز .. الرّاهِبَة الْمُلْتَزِمَة

« وا ضَعْفَنا .. جِئْنا بِبابِكَ ، يا رحيم ، عسى بِبابِكْ
نَلْقى سَكينَتَنا ظِلالاً وارِفاتٍ في رِحابِكْ
فالوَحْدَةُ الخَرْساءُ أضْعَفَتْنا ولَمْ تَرْحَمْ صبانا
وتَخَطَّفَتْ منّا العزاءَ ، ولَمْ تُعَوِّضْنا رِضانا
وا ضَعْفَنا يا رَبّ : إن لَمْ تَرْعَنا تاهَتْ خُطانا. »

ملك عبد العزيز

(١)

ملك عبد العزيز صوتٌ متفرد في إطارِ سيمفونية شعرنا المعاصر . فالشِّعر عندها النافذة الوحيدة التي تحاول من خلالها تحقيق الذات ، واكتشاف الكون . فقد تثقفت وتعلمت ، لكنها لم تزاول أية حرفة . وقضت عمرها مخلصةً للبيتِ وراهبة للصَّوت . حين تلقاها اليوم وقد اشتعل الرأسُ منها شيبًا وشحب وجه ملائكي ، تحسُّ أن تلك السيدة الجليلة لم تهادنها الأقدارُ ولم تصالحها ، ولكنها مصرة – رغم جروح كثيرة – على مواصلة السير ، السير في دربِ الحياةِ والشِّعر.

ولدتْ ملك عبد العزيز في مدينة طنطا عاصمة الغربية ، في اليوم الرابع من شهر أكتوبر ١٩٢١ . وفي حمى السيد البدوي ، و وسط أسرتها عشقت الشِّعر منذ طفولتها الأولى « كنت أستمعُ إلى إخوتي الأكبر مني يستظهرونَ محفوظاتهم منه ، فتهتزّ لأنغامه نفسي ، فلم أكد أستطيع القراءةَ حتى كنتُ ألجأ إلى كتبهم – ولعل ذلك بدأ في سن السادسة – فأقرأها وأعيد قراءتها . وكنت أحيانًا أضع أنغامًا أغنيها بها ، وهكذا بدأتُ قراءة الشعر قبل القصة كما هو

الغالب ، إلى أن وجدتني وقد انطلق الشعر من نفسي فجأة في سن العاشرة ، فقلت أبياتًا ثلاثة في غاية الركاكةً طبعًا . ولكنها كانت كافية لإشعاري بأنني – على نحو ما – قادرة على التّعبير عن تلك الإحساساتِ الشِّعرية الغامضة ، التي كنت منذ طفولَتي أحسها تموج في نفسي . » [1]

ظلَّت ملك تجرِّب قدراتها الشِّعرية إلى أن استطاعت في الرابعة عشرة أن تمتلك ناصية الشِّعر ، وقد أثبتت في ديوانها الأول عدة قصائد تعود إلى سنة ١٩٣٩ . . أي وعمرها ثماني عشرة سنة ، وهي قصائد : المحروم (ص ٤٨) – ظلام (ص ٨٦) – أحن إلى الحياة (ص ٨٨) – عزاء (ص ٨٩) – أحلام الصبا (ص ٩٢) – فرحة القلب (ص ٩٣) – طرب الأنين (ص ٩٥) – بسمة العمر أو صبية حسناء (ص ٩٦) – روح حائرة (ص ١٠٠) – هو قلبي (ص ١٠٩) – نداء (ص ١١٢) – ردّ على تهنئة (ص ١١٧) – جنون (ص ١٢٠) – أحلام (ص ١٢١) – تحدّي (ص ١٢٢) – ضياء (ص ١٢٩) – بائعو الأحلام (ص ١٣٥) – أوراق الشعر (ص ١٣٧) ، التي تقول في المقطع الأول منها :

اليَوْمَ عُدْتُ إلَيْكِ يا أَوْراقِي ... عَوْدَ الشَّجِيِّ لِدَمْعِهِ الرَّقْراقِ
اليَوْمَ عُدْتُ إلَيْكِ بَعْدَ تَغَيُّبِي ... عَوْدَ الصَّديِّ لِنَبْعِهِ الدَّفّاقِ
اليَوْمَ عُدْتُ إلَيْكِ ما أَحْلى اللِّقا ... بَعْدَ ازْدِيادِ البُعْدِ والأَشْواقِ
وا فَرْحَةَ القَلْبِ الكَئيبِ بِذَوْبِهِ ... هِيَ فَرْحَةُ العُشّاقِ بالعُشّاقِ
عَيْنايَ قَدْ سَكَبَتْ دُموعَ مَسَرَّةٍ ... هُوَ زينَةُ الأَيّامِ يَوْمَ تَلاقِي

إذا أضفنا إلى هذه القصائد مجموعةً أخرى كتبت سنة ١٩٣٥ و ١٩٣٨ ، نجد أن الشاعرةَ كانت على حقٍّ حينما سمت الديوان « **أغاني الصبا** » ، لأن معظمَ قصائِده تمثِّل الشاعرة دون سن العِشرين . ومن أقدم قصائد الديوان مقطوعة بعنوان « إلى قلبي » [2] :

أَيُّها القَلْبُ إنَّ نَبْضَكَ لَحْنٌ ... يُشْبِهُ العودَ أَوْ شَجِيَّ الأغاني
صَادِحٌ أَنْتَ تارَةً ثُمَّ طَوْرًا ... أَنْتَ تَبْكي وفي البُكاءِ أَماني
أَنْتَ فَرْحانُ ثائِرٌ تَتَغَنَّى ... باعِثًا في الغِناءِ نَجْوى الحَنانِ
أَنْتَ تَرْجُو الحَياةَ حُرًّا طَليقًا ... ناعِمَ البالِ تَحْتَ ظِلِّ الأَمانِ
أَنْتَ تَهْوَى الخَيالَ ، لَسْتَ تُبالي ... لَوْ رَأَيْتَ الحِمامَ رَأْيَ العِيانِ
عاشِقٌ لِلْجَمالِ في كُلِّ شَيْءٍ ... زَهْرَةِ الرَّوْضِ أَوْ مُحَيّا الحِسانِ

وقصائد الصبا – كما أثبتتِ الشّاعرة تواريخها – تكاد تشكل معظمَ قصائد الديوان ، وهي **قصائد يغلب عليها الحسُّ الرومانسيُّ** ، الذي يتقلّب دوْمًا بين الأملِ والألم ، بين الغناء والبكاء ،

وإن كانت لمسةُ الحزن في أغاني الصِّبا عند ملك عبد العزيز - مثل مُعظم شعراء الرومانسية - هي الغالبة ؛ لذلك لم يكن غَرِيبًا أن تكون واحدة من قصائد هذه المرحلة بعنوان « فلسفة الحزن » (ص ١٠٦) . وربما كانت متأثرة فيها بأديب طنطا الشَّهير مصطفى صادق الرافعي ، فقد كان له كتابٌ نثريٌّ بعنوان « فلسفة الجمال في الحبِّ والأحزان » ، أو لعل الحزن في هذه الأشعار يعكس تأثُّرَ ملك المبكِّر بشعر عباس العقاد ، الذي قرأته في سنٍّ مبكرة ، وهذا هو الأرجح فيما أرى . ولكن الحزن عند ملك لا ينتهي إلى التشاؤم والكفر بالحياة والأحياء ، كما هو الحال عند معظم شعراء الرومانسية في المشرق العربي ؛ وإنما إلى تفاؤل وإصرار على مواصلة الطَّريق :

لا تَيْأَسَنَّ قَلْبي إذا ما عَـدَتْ ... عَلَيْكَ أَحْداثُ الزَّمـان الجَسُورِ

بَلِ احْمِلِ العِبْءَ ولا تَبْتَئِسْ ... فَقَدْ يُرَجَّى النُّجْحُ بَعْـدَ الثّبُورِ

وجالِدِ الـدُّنْيـا فَمـا نـالَـها ... سِوَى قَوِيِّ العَزْمِ شَهْمِ الضَّمير

هكذا كانت أشعار ملك الأولى تدور من حيث المضمون متسقةً مع طبيعة المرحلة (الاجتماعية) للوطن (والنفسية) للشاعرة في إطار المعاني الرومانسية . وإذا كانت الشّاعرة قد امتلكت قوالب الوزن الشعري منذ وقت مبكر . فإن صورها كانت تغلب عليها السُّهولة والبساطة ، بل تكاد الجملة عندها تصبح أقرب إلى المباشرة والتَّقرير .

(٢)

عندما نتساءل عن **ثقافة الشاعرة** نجدها تذكر « كنت - منذ طفولتي - أقرأ كل ما يقع بين يدي من شعر . وكان أكثره من الشِّعر القديم أو الحديث التَّقليديِّ ، إلا ما كان ينشر في مجلة ‹‹ الرسالة ›› القديمة ، ثم في مجلة ‹‹ الثقافة ››من شعر معاصر لإبراهيم ناجي وعلي طه وأمثالهما ، أو من شعر مترجم عن اللغات الأجنبية ، فقد كنت أتابع قراءة ‹‹ ا الرسالة ›› منذ بدء صدورها وأنا في سن الثانية عشرة ، ولقد لفت نظري عندئذ بعض قصائد بودلير وڤاليري ، كما سحرتني قصة بلياس وميليزاند للشّاعر البلجيكيِّ الرمزي المرهف موريس مترلنك .

« كان أول ديوان قرأته هو ديوان حافظ إبراهيم ، اشتريته عند صدوره من مدّخري الخاصِّ ، وكنت إذ ذاك في السنة التوجيهية (١٩٣٨) ، ثم قرأت في السنة التالية ديوان العقاد (الأجزاء الأربعة الأولى في مجلد واحد) ، وربما أكون قد تأثرت بشيء ما من اتجاهه العقلِيِّ ، وإن كانت استفادتي - لا شك - كانت أكثر بكتبه ومقالاته النقدية .

ولكني أحسب أنني وجدت نفسي أكثر من حيث التعبيرُ الشعريُّ حين قرأت ديوان ‹‹ وراء الغمام ››لإبراهيم ناجي [٣] ، ثم ما وقع في يدي يومئذ من شعر ميخائيل نعيمة . على أنني قد أحببت شعر المهجر بصورةٍ عامة لصدقه وإنسانيته ولقربه – في موضوعاته وطرائق تعبيره – من نفوسنا المعاصرة في ذلك الوقت ، ونجاحه في التَّرجمة عنها ترجمةً رائعة صادقة ، وإن كان لم يقع في يدي قدر كاف منه إلى أواخر سنه ١٩٤١ (بعد أن دخلت قسم اللغة العربية بكلية آداب القاهرة) ، كما لا أنسى أن أشير إلى أنني أعجبت إعجابًا كبيرًا بديوان « الألحان الضائعة » لحسن كامل الصيرفي [٤] .

ومن الشِّعْرالأوربيِّ : أحببت وردزورث لعشقه للطَّبيعة وبساطته ، كما أحببت شعر بودلير وڤرلين ورامبو لقدرتهم الرائعة على التَّعبير عن الأحاسيس الخفيَّة المرهَفة . هذا إلى أنني كنت أقرأ كل ما يقع في يدي من ألوانِ الثَّقافة المختلفة ، فقد كانَت القراءة – ولا زالت – هي هوايتي الأولى . » [٥]

هكذا تلتقي ملك في مرحلة الصبا الشِّعريِّ بشعراء (الرومانسية) لا من حيث المضمونُ فحسب – كما سبق أن ذكرت – وإنما أيضًا من حيث الجذورُ والمكوناتُ الثَّقافية . . فما ذكرته – هنا – عن ثقافتها يلتقي بكثيرٍ مما قرأه إبراهيم ناجي – من الرومانسيين المعاصرين – على سبيل المثال [٦] .

أهم ما يلاحظُ على قصائد الصبا – التي تمثل جزءًا كبيرًا من الديوان الأول – من حيث (التَّشكيل) هو أنها « كُتبت على الطريقةِ المألوفةِ في ذلك الوقت : إما القصيدة المتحدة القافية – وهذا قليل – وإما المزاوجة بين كلِّ بيتين . على أننا قد نُلاحظ محاولاتٍ أكثر تعقيدًا للتصرف في تقسيم التَّفاعيل وتشكيل القوافي – مثل قصيدة « بسمة العمر » (١٩٣٩) . وقصيدة « الجناح الأبيض » (١٩٤٢) وهي من بحر (الكامل) كسابقتها . وهذه القصيدة الأخيرة مكونة من مقطوعات ، البيت الأول من كلِّ مقطوعةٍ شطره الأول ثلاث تفاعيل ، والشطر الثاني أربع ، بينما البيت التقليدي من هذا الوزن مكون من « متفاعلن » ست مرات فقط ، ثم نعود فنجد البيت الثاني شطرين : كل شطر من تفعيلتين ، ثم خاتمة من تفعيلتين أيضًا ، وهكذا بقية المقطوعات . » [٧]

هذا مقطع من قصيدة « الجناح الأبيض » يسير على هذا النحو الذي يحافظُ على وحدةِ الوزنِ (التفعيلة) ولكنه لا يساوي في عددها :

هزّ الجَناحَ وَطِرْ كَأنْداءِ السّحَـرْ كَغمامَةٍ بَيْضاءَ كالزَّبَدِ الجَميلِ عَلى النَّهَرْ
ما أبْهَجَ الأُفُقَ الفَسيحِ وطَلاقَـةَ الحَقْـلِ الصَّـبوحْ
و وَضاءَةَ الماءِ السَّبوحْ

أي أنه يمكن أن نتصور مدى التصرف . . والتجديد في البناء العروضي كما يلي :

الرقم	عدد التفعيلات
البيت الأول	٣ + ٤
البيت الثاني	٢ + ٢
الخاتمة	٢

في هذا الديوان أيضًا قصيدة بعنوان « فجر كاذب » من بحر (المجتثّ) ، وتفعيلاته « مستفعلن فاعلاتن » في كل شطر ، ولكن الشاعرة عدلت في البيتين الأولين اللذين افتتحت بهما القصيدة ، وهذا التعديلُ لا يتجاوز هذا المطلع ؛ لأن بقية القصيدة تسيرُ على القاعدةِ العروضية لبحر المجتث . أما المطلع الذي عدلتْ وجددت فيه الشاعرة فهو :

قَدْ كانَ فَجْرًا ولَكِنْ قَدْ كانَ فَجْرًا كاذِبا
قَدْ كانَ حُلْمًا ولَكِنْ قَدْ كانَ حُلْمًا خائِبا

وعلى هذا فقد أصبحت التفعيلة المعدّلة هي :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

هناك قصيدة ثالثة بعنوان « بسمة العمر أو صبية حسناء » ، تمزج فيها الشاعرة بين تفعيلة وزن الرجز (مستفعلن) وبين تفعيلات وزن البسيط (مستفعلن فاعلن) . وإذا أخذنا مقطعًا من القصيدة نجده يسير هكذا :

يا زَهْرَةً جادَ الزَّمانُ بِها فـي عَهْـدِهِ الهاني
يا قَطْرَةً بَلَّ الصَّدَى بِها خَفّـاقة العانـي
يا ظَبْيَةً يَنْسى الشَّجِيُّ بِهـا أَوْصـابَ أحْـزانِ
لَـكِ فـي الحَيـاةِ مَفاتِـنُ الزَّهْـرِ
لَـكِ فـي الزَّمـانِ مَباهِـجُ القَطْـرِ

لَـــكِ فـــي الجَمـــالِ بَدائِـــعُ السِّحْـــرِ
لَيْـتَ الزَّمانَ يَفِـــي يـــا نَسْمَـةَ القَمَـرِ

ويمكن أن نتصورَ بناءَ المقطعِ على النحو التالي :

البيت الأول	(١) مستفعلن + (٢) مستفعلن + (٢) مستفعلن فعلن
البيت الثاني	» + » + » »
البيت الثالث	» + » + » »
البيت الرابع	(٣) مستفعلن
البيت الخامس	» »
البيت السادس	» »
البيت السابع	مستفعلن فعلن – مرتان

هذا التَّجميع لوحدات أكثر من وزن ، له محاولاتٌ أقدم من تجربةِ شاعرتنا ، كما شاع أيضًا عند بعضِ شُعراء الرومانسية .. لكنَّ الدلالةَ التي نودُّ الإشارةَ إليها هنا في معرضِ الحديث عن بداياتِ شعر ملك ، هو أنها كانت تعاني أو تبحثُ عن تطوير للنسق المألوف لموسيقى الشعر العربيِّ إرهاصًا لما سوف تطرحه تجربةُ الشِّعْر المعاصرِ من تجديد موسيقِيٍّ ، يعدّ خروجًا واسعًا على تقاليد عمود الشِّعْر العربيِّ في القديم والحديث . والشاعرة تعلِّق على مثل هذه المحاولات قائلة : « لقد كانت هذه التصرفاتُ في الأوزان تأتي (عفوًا) ، فالنغم الشّعري يكاد يكونُ هو العنصرُ الوحيد في الشِّعْر الذي ينطلقُ عن النَّفْس انطلاقًا مباشرًا لا شعوريًا بعيدًا عن تدخُّل العقل أو الإرادة ، ولم أكن يوم كتبتُها أعرفُ أو أحاول أن أعرف مقدارَ خروجها على الأوزانِ التقليديَّة ، إلا في هذه الأيام ، حين بدأت أهتمُّ بملاحظةِ صور التَّجديد في الأوزان الشعريَّةِ . » (٨)

ويعلق محمد مندور على موسيقى شعر ملك مؤكدًا أنها « لا تتعمد اختيارَ وزنٍ أو قالب معين لأية أغنية تكتبها ، وإنما ينسابُ الشعرُ من روحها تلقائيًا في وزْنه ونغمه وصوره ، فهو شعر الطبع ، لا شعر القوالب والأوزان . » (٩)

(٣)

تتغيرُ حياةُ شاعرتنا على المستوى الإنسانيِّ والفكريِّ والأدبيِّ ، حين تلتقي وهي طالبةٌ بقسم اللُّغةِ العربيَّة بآداب القاهرة بأستاذها (محمد مندور) الذي كان وشيك العودة من رحلته العلمية إلى فرنسا ، وتعرض عليه بعض شعرها ، وسَرعان ما يأتلف الشعر بالنقد ،والطالبة بالأستاذ، فيتزوجها وهي في السنة الثالثة قبيل الامتحان في ٢٨ مارس ١٩٤١ ، وهذه شهادة الأستاذ الزوج نثبتها وثيقة على هذه الفترة وتلك العلاقة « التقى الفتى محمد مندور الذي طوف ما طوف في بلاد العالم ، ثم هداه الله إلى هذه الفتاة عندما ابتدأ حياته العلمية كمدرس بكلية الآداب بعد بعثته الدراسية الطويلة بباريس . وكان الشعر المنبعث من شخصية ملك ومن **نبراتها الهامسة** هو الذي هدى روحه الظمأى إلى الجمال ، ولعل هذا الشعر الروحيَّ كان الموحي لي باصطلاح « **الشعر المهموس** » الذي أشدت به في مستهل حياتي الأدبية وطربت له ، وأخذت أبحث عنه في شعر المهجريين ، الذين أرهفت الغربة مشاعرهم ورقق الحنين إلى الوطن نغماتهم .

وعندما تزوجت من ملك ، وهي لا تزال طالبة ، كنت أشفق عليها من أعباء الدراسة وأعباء الحياة الزوجية ، ولكني لم ألبث أن رأيتها تنهضُ بكلِّ هذه الأعباء في شجاعة ، راعتني صلابتها رغم ما في شِعْرها من رقة وحنان ، ثم كان لنا في حياتنا المشتركة من الأهوال والمغامرات في ميادين السياسة والثقافة والحياة العملية ما يهزُّ أقوى النفوس . ومع ذلك فأشهد الله أني ما أحسست منها يومًا غير صلابة العزم واطمئنان الثِّقة وعمق الإيمان ، مما آزرني في أقسى المحن ، وأمدني بذلك الفيض الروحي الذي جابهتها به ، حتى انتصرنا معًا في معركةِ الحياة ، وإن تكن ضراوةُ تلك المعركة وأعباء الأسرة التي تعول اليوم (١٩٥٩) خمسة أبناء ، قد استنفدت من طاقة الشاعرة ما صرفها – خلال سنين طويلة – عن مواصلة كتابة الشعر . » [١٠]

هكذا تزوجت الفتاةُ ذات التسعة عشر ربيعًا من أستاذها مندور الذي كان في منتصف الأربعينيات . وخاضت معه قضية خروجه من الجامعة ، ثم ملحمة معاركه السياسية بين انتمائه للوفد واليسار ، ثم وفاته في ١٩ مايو سنة ١٩٦٥ ، وحملت مسئولية بيت وأسرة ظلت ترعاهما في رحلة الحياةِ الطويلة ، حتى هدت المسئولية حيلها ، وأضمرت في الفترات الأخيرة إنتاجها الشعري ، وبقيت ملك رمزًا للحزنِ والوفاء والعطاء الإنسانيِّ لأسرة صارت لها الأب والأم الحنون :

« وأَسْري في زِحام النّاسِ
أُشَتِّتُ عَيْني في الوُجوهِ وفيما ضَمَّتِ الأَسْواق
ومِنْ خَلْفِ الزِّحام تَلوحُ
أَمامي كُلَّما حَدَّقْتُ
وَحَيْثُ تَلَفَّتَتْ عَيْناي
عُيونٌ لاتَني تَبْدو
مُحَدِّقَةً بغَيْرِ عَطاءْ
وشاخِصَةً بِلا إرْواءْ
مُهَيْمِنَةً
وتَكْبِتُ كُلَّ ما ضَمَّتْ جَوانِحُها
بِقَلْبِ الصَّمْتِ والإغْضاءْ . » (١١)

هكذا أصبح الكون في عينيْ ملك « بحر الصَّمت » (عنوان الديوان الثالث) ، وصار مساءً كله (عنوان الديوان الثاني « قال المساء ») . ورغم ذلك استمرت تعزف « أغنيات لليل » (الديوان الخامس) ، محاولة أن « تلمس قلب الأشياء » (الديوان الرابع) . وهكذا على مستوى العالم الإنسانيِّ والتَّجربة الفنية تحولت شاعرتنا من « أغاني الصبا » إلى « أغنيات لليل » ، لكنها ظلَّت رغم الجرح ومرّ الكأس ظلت عطشى :

« عَطَشٌ عَطَشٌ لا يَرْتَوي
واشْتِياقٌ جارِحُ المِخْلَب وَحْشِيُّ الحَريقْ
أَيُّ نَبْع في البَراري يُطْفِئُه . .
لَيْسَ غَيْرَ الحَرْفِ يَرْوي ظَمَئي
لَيْسَ غَيْرَ الحَرْفِ مِلْكِي وانْتِصاري . » (١٢)

(٤)

الذي لا شكَّ فيه أن عَلاقَة شاعرتنا المبكرة بمحمد مندور أفادتها على مستوى الفكر والفنِّ ، فعبرتْ سريعةً من أحلام الرومانسيَّة إلى « واقعية الشعر الحر » ، وقد سبق أن أشرنا إلى أن ملك على مستوى التَّشكيل الفَني كانت قلقة متوترة ، تبحث – مع غيرها من شُعراء الموجة الجديدة الشابة – عن شكلٍ جديدٍ للقصيدة ، وأول تجربةٍ دخلت بها ملك إلى عالم الشِّعر الجديد هي قصيدة « **انطلاق** » . و واضح أن العنوانَ نفسه يشير إلى رغبة في التَّحرُّرِ والانطلاقِ من أسْرِ

الشِّعْر التَّقليدي حيث تقولُ فيها :

« أَيُّها الشَّطُّ البَعيدْ . .
آهِ يا شَطَّ الأُفُق
لَيْتَني أَهْفو إِلَيْكْ
زَوْرَقًا يَحْبو عَلَيْكْ
أَمْسَحُ الخَدَّ بأَسْتار رِداكَ النّاعِمَهْ
أَشْرَبُ الزُّرْقَةَ في أَكْواب رُوحي الهائِمَهْ
وأُغافِلُك غَريقًا في رُؤاكَ الحالِمَهْ
ثُمَّ أَحْبُو بَيْنَ شِقَّيْكَ كَما يَحْبُو الوَليد :
أَرْفَعُ السَّجْفَ بِلُطْفٍ
ثُمَّ أَسْري هائِمَهْ
ثُمَّ أَمْضِي . . ثُمَّ أَمْضي
حَيْثُ لا ثَمَّ شُطوطٌ
أَوْ حُدودٌ قائِمَهْ
وهُناكَ
تَنْتَشي الرّوحُ بِخَمْرِ الانطلاق
حُرَّةً لا ثَمَّ أَسْرٌ لزمانٍ أَوْ مَكانْ
قَطْرَةٌ . . تَرْتَدُّ للبَحْرِ العميق
حَيْثُ لا ثَمَّ شُطوطٌ
أو حدودٌ قائِمَهْ » (١٣)

الشاعرة تؤرخ للقصيدةِ في الديوان بأنها من حصاد سنة ١٩٥٥ ، وهذه الفترة تمثِّل مرحلةَ الصَّحوة الشَّاملة « للشعر الحر » في (مصر) على يد كل من : عبد الرحمن الشرقاوي – صلاح عبد الصبور – أحمد عبد المعطي حجازي – عز الدين إسماعيل – أحمد هيكل – كيلاني سند – فوزي العنتيل – نجيب سرور ، وغيرهم . . وفي (العراق) كان الشعراء الجدد أيضًا في نفس الفترة أمثال : بدر شاكر السياب – نازك الملائكة – عبد الوهاب البياتي ، وفي (سوريا) ، نزار قبّاني وسليمان العيسى ، وآخرون في العالم العربي كله .

على هذا يصبح التجديدُ في بنيةِ القصيدة – التي تريد فيها الشاعرةُ أن تنطلقَ على المستوى

الفنيِّ (وليس الإنساني فحسب) إلى « حَيْثُ لا ثَمَّ حُدود ، أو شُطوطٌ قائِمَة » - متَّسِقًا مع تاريخها . لكن الشّاعرة تذكر في حوارٍ صحفيٍّ مع زوجها (١٩٦٠) أنها بدأت محاولةَ الشِّعرِ الجديدِ منذ سنة ١٩٤٣ في قصيدة « انطلاق » . ثم تضيف « ولكن لم أجد الجرأةَ الفنيةَ على إتمامها إلا سنة ١٩٥٥ ، لأنه في سنة ١٩٤٣ لم تكن قد ظهرت نماذج من هذا الشعر بعد . . »[١٤]

لست أميلُ إلى تصديقِ هذا الاعترافِ المتأخرِ لشاعرتنا الكبيرة ، وإنما أرى أن رحلةَ ملك مع الشِّعر الجديد بدأت مع رحلاتِ زملائها الذين أشرتُ إليهم آنفا ، وأنها كانت مثلَ الكثير منهم تبحث منذُ زمنٍ مبكرٍ عن شكلٍ جديدٍ للشعر . كما أرى أيضًا أن جذورَ هذا البحثِ عن شكلٍ جديدٍ للشعر - أقدم من محاولات علي أحمد باكثير في مسرحه الشعريِّ المترجم والمؤلف فيما أسماه « الشعر المرسل المنطلق » ، ومن تجربة لويس عوض في محاولته الشعرية المتواضعة « بلوتلاند » (١٩٤٧) ، فجذور البحثِ للخروج من أسر الشعر التقليديِّ ، والمزواجة بين أوزان الشعرِ تعود ابتداءً إلى مسرحِ أحمد شوقي الشعريِّ في المدة من سنة ١٩٢٧ - ١٩٣٢ ، ذلك أن الحوارَ في مسرحِ شوقي « يعطينا نسقَ الشِّعر المعاصر - الشِّعر الحرّ - الذي يعتمدُ على وَحْدَة التفعيلة ، ويستغني بها عن وَحْدَة البيت أو مُجمل تفعيلاته . . »[١٥]

بناء على هذا تصبحُ ملك عبد العزيز (واحدة من رواد الشِّعر الجديد) في مصر والعالم العربي ، ومن أوائل شعرها في هذا المجال قصيدة « انطلاق » التي سبقت الإشارة إليها ، ثم قصيدة « في الغَسَق أو الزورق الغريق » التي كتبتها سنة ١٩٥٧ [١٦] .

على أن شاعرتنا في هذه المرحلة من حياتها الشِّعرية ظلَّت (تزواج) بين الشَّكلين : التَّقليدي والجديد . وتظلُّ هذه الحيرةُ الفنية معها إلى أن يحسم الصِّراعُ لصالح الشِّعر الجديد في تجربتها بقصيدتها ذات الطابع « القصصي / الملحمي » عن الشَّهيد جواد حسني الذي استشهد في معركة بورسعيد سنة ١٩٥٦ ، وقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٥٨ . هكذا تكون هذه السنة ١٩٥٨ هي السنة الحاسمة في رحلة ملك مع الشِّعر الجديد ، حيث تمضي في تجربتها مخلصةً للشِّعر الحرِّ ، حريصة على أن تجيد فيه ، خاصَّة وأنها - رغم الثَّقافة والتَّعليم (ليسانس الآداب) - لم ترتبط بأي عمل أو وظيفة ، مكتفية بمملكة البيت ورعاية الأسرة .

قصيدة جواد حسني هذه تعدُّ من أنضج حصاد المرحلة الأولى في مسيرة شاعرتنا سواء على مستوى الموقف الفكري الملتزم أو على مستوى التَّشكيل الفني ، الذي يتضافرُ في إهابه موسيقى الشِّعر الجديد بطرافة القص وحركة المسرح ، كما يتضح ذلك بجلاء في هذا الجزء من قصيدتها

الطَّويلة المركبة :

« في فَجرِ يَوْمٍ أَسْوَدَ الأَلْوانْ
سَماؤُهُ تَلُفُّها الأَكْفانْ
قالَ الطُّغاةُ لِلبَطَلْ
اذْهَبْ فَأَنْتَ حُرّ . .
يا لَيْتَهُ يَطيقُ أنْ يَسيرْ
الجوعُ والتَّعْذيبُ لَمْ يَتْرُكْ بِجسْمِهِ النَّضير
ثُمالَةً تَحْمِلُهُ لأُفْقِهِ الأثيرْ . . .
فَجاءَ جِلْفٌ مِنْ جُنودِهِمْ غَليظْ
وجَرَّهُ لِلشَّطِّ في خَطْوٍ وَجيز
وفَجْأَةً مِنْ خَلْفِهِ رَموه
بِطَلْقَةٍ مِنْ غَدْرِهِمْ أَصْمُوهْ
وفي رِحابِ الْمَوْجِ أطْلَقوه
يا لَلْوُحوشِ البيضِ في العَصْرِ الجَديدْ
يا ضَيْعَةَ الإنْسانِ يا نَقْضَ العُهودْ
خافوا يَقُصُّ خِزْيَهُمْ عَلى الوجود
لَمْ يَعْلَموا أن الدِّماءَ في الجِدارْ
تَحْكي نَذالَةَ الوُحوشِ رَوْعَةَ الإصْرارْ . »(١٧)

وقد تركت شاعرتنا بعد هذه القصيدة – إلى غير رجعة – الشعر الرومانسي وقالبه التقليدي ، ومالت إلى الشعرِ الجديدِ بموقفه الفكريِّ الملتزم ورؤيته الشّاملة للكون والإنسان . « وهذا الموقف متمثل في كثيرٍ من شعرنا المعاصر ، وعلى مستويات مختلفة : هو مرة ماثل في رفضِ الظُّلم وإقرار العدالة الاجتماعية ، ومرة في رفض البالي من القَديم ، وإحلال الجديد الناصع محله ، ومرة أخرى في رفض قوى السَّيطرة والتَّحكم الأجنبيِّ بكل أشكاله السياسيَّة والاقتصاديَّة والثَّقافيَّة ، ورفض التَّبعية بوجه عام ، ولم يكن الشِّعر في ذلك كله إلا تعبيرًا عن المواقفِ الجماعيةِ التي مَرَّ بها المجتمعُ خلال تجربته الحية الممتدة . » (١٨)

ولا شك أن هذا التحولَ الواضح في مسيرة الشّاعرة وراءه فكر محمد مندور أستاذها وزوجها، الذي يصف شعر هذه المرحلة الأولى بقوله : « وشعر ملك من شعر الوجدان الصافي ،

وأغلب انفعالاته كانت من مشاهد الطبيعة التي تجاوبت مع روحها ، ومع ذلك فإنه وجدان أبعدُ ما يكون عن الأنانية أو الانطواء على الذات ، فأنا أعرف الشّاعرة شديدة الحساسية بأفراح الغير وأتراحهم دائمة المشاركة في قضايا الوطن والشّعب . »[١٩]

(٥)

بعد ديوان « أغاني الصبا » (١٩٥٩) أصدرت ملك ديوانها الثاني « قال المساء » (١٩٦٦) - والثالث « بحر الصمت » (١٩٦٧) - والرابع « أن ألمسَ قلبَ الأشياء » (١٩٧٤) والخامس « أغنيات لليل » (١٩٧٨) بالإضافة إلى **مجموعة قصصيَّة** بعنوان « الجورب المقطوع » (١٩٦٢) .

والديوان الثاني « قال المساء » : يحتوي على ثلاث وعشرين قصيدة ، أصدرتها الشاعرةُ بين سنتي ١٩٥٩ - ١٩٦٣ . والشاعرة في هذا الديوانِ تبدو متماسكة في روحها الشعريِّ ملتزمة بقضايا الشّعب والإنسان باحثة عن « الحقيقة » في عالم كله لَيل ، كما نجدها قريبة من عالم « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) في قصيدتها الأولى من الديوان ، ولا أعتقد أن هذا مجرد التقاء خواطر . وإنما أراه تأثُّرًا واضحًا بديوان السياب « أنشودة المطر » ولا سيما قصيدته التي سمى بها الديوان ، خاصَّة وأن قصيدةَ السياب كتبت في وقتٍ مبكر (١٩٥٣)، ويقول فيها :

« في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَرْ
حَمْراءَ أَوْ صَفْراءَ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهر
وكُلِّ دَمْعَةٍ مِنَ الجِياعِ والعُراهْ
وكُلِّ قَطْرَةٍ تُراقُ مِنْ دَم العَبيدْ
فَهْيَ ابْتِسامٌ في انْتِظارِ مَبْسِمٍ جَديدْ
أَوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلىَ فَمِ الوَليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ واهِبِ الحَياهْ
مَطَر . . . مَطَرْ . . . مَطَرْ . . .
سَيُعْشِبُ العِراقُ بالمَطَرْ . »[٢٠]

ولا شكَّ أن هناك قدرًا كبيرًا من التأثُّر بين ملك في « أغنية للمطر » والسياب في « أنشودة المطر » ، **فهو الذي ألهمها بلا شك هذا الإطارَ الرمزي لدلالة المطر** ، وجعل القصيدةَ تُشعُّ فيها نسمةُ تفاؤلٍ وأملٍ رغم ما يكتنف إطارَها العام من حُزْنٍ وظلامٍ . والفرق الكبير بين السياب

وملك في القصيدة هو أن (ذاتية) السياب شبه غائبة عن الإطار العام للقصيدة ، في حين أن ذاتية ملك تلحُّ على بنيةِ القصيدةِ من البدءِ إلى الختام ، رغم أنها حاولت أن تمزجَ بين الخاصِّ والعامِّ ؛ لذلك نجدها تقولُ في المقطع الرابع والأخيرِ من قصيدتها الطَّويلة :

« لَوْ عُدْتَ يا مَطَرْ
لاهْتَزَّتِ الأَرْضُ الخبيئةُ الثَّمَرْ
وفَجَّرَتْ كُنوزها العُيونَ والشَّجَرْ
لارْتَوَتِ الجُذورُ
لَفُتِّحَتْ بَراعِمُ الزُّهور
وارْتَعَشَتْ في كُلِّ عِرْقٍ نَبْضَةُ الحَياة
لَوْ عُدْتَ يا مَطَرْ
لَكُنْتُ قَدْ خَرَجْتُ لَك
لَخُضْتُ بَحْرَ اللَّيْلِ كَيْما أَنْظُرك . » (٢١)

نُحسُّ مع اطِّراد تجربةِ ملك الشِّعْرية أن جوَّ الحزنِ والوحدة يمتدُّ بها إلى أن نصلَ إلى ديوانها الثالث « **بحر الصمت** » (١٩٦٧) ؛ فقد صارت الشابةُ الحزينةُ أرملةً ، وحيدة ؛ لذلك فإن عطاءها الشِّعريَّ قد قلَّ ، حيث يضمُّ الديوانُ حصادَ هذه المرحلة ومراحل سابقة ، فيحتوي على « القصائد التي كتبت بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٦ ، وقد رأيت أن أضيفَ إليه بعضَ القصائد التي كتبت بين عامي ١٩٥٨ و١٩٦٣ ، ولم يتح لها أن تظهرَ في الديوان السابق « قال المساء » (٢٢) .

ما أقسى رحلة الحياة ، وما أشقى الإنسان حين يجد نفسَه وحيدًا ، تمضي به الدنيا – وهي قادرة – إلى ما تريد هي لا إلى ما يرغب الإنسان ؛ لذلك نجد نبرةَ الإحساسِ بالغُربة تعلو مع هذا الديوان في شعر ملك :

« وَقَفْنا في ضَبابِ الْمَغْرِب الباكِي
وَفَتَّشْنا بأَيْدينا
وَجَدْنا الكَفَّ صِفْرًا ، لَمْ تَنَلْ شَيْئًا
مِنَ الرّوْضِ الكَثيفِ الزَّهْرِ لَمْ نَقْطِفْ رَياحِينا
أَضَعْنا اللَّحْظَةَ الخَضْراءَ فانْفَلَتَتْ
فَراشًا راعِشَ الخَطْوَهْ
مَلَكْناها ، نَعَم لَحْظَهْ

وَلَكِنْ ضاعَتِ اللَّحْظَهْ
بنَهْرِ الزَّمَنِ الجاري ، بِبَحْرِ الصَّمْتِ
وَهَلْ يَوْمًا مَلَكْنا غَيْرَها شَيْئًا . »(٢٣)

وتظل الشاعرةُ أسيرةَ حزنها فتمضي على درب الشِّعر والحياةِ متسائلة :

« أيُّ كَفٍّ تَعْصِرُ القَلْبَ بِإلْحاحٍ صَبورْ
ثابت القَبْضَةِ مُسْتأنٍ حَزيْن
كَفُّنا بَيْضاءُ لَوْ تُبْصِرُها
ما بها غَيْرُ عَذاباتِ السِّنيْن
ما جَنَيْنا . . . ما اجْتَنَيْنا ثَمَرا
ما نَهِلْنا في طَريقِ القَفْرِ قَطرا
أيُّ حُكْمٍ نَفَّذَ الجَلادُ فِينا
دونَ أنْ يَسْأَلَنا
يَسْأَلَنا . »(٢٤)

يؤكدُ الديوانُ الرابعُ « **أن ألمس قلب الأشياء** » **أن الشاعرةَ لم تعد قادرةً على أن تحلَّ إزارَ الحزنِ الأسودِ أو تبتعد عن صَوْمَعة الألم** ، حتى أصبحت (قديسة) تعيش – وحدها – آلامها . . وتجتر صدى الذكرى ، ولكن مخالب الليل تصير ضارية إذا أنشبت أظافرها في إنسان ، **ما أتعس المرأة في شرقنا العربيِّ ، كُلّ شيء يضيعُ منها بضياع الرجل** ، هل هذا حال النساء في كلِّ العالم أم في بلادنا فحسب ؟ لست أدري ما الذي أوصل النساءَ عندنا إلى أن الرجل هو مركز الكون ، فإذا صارت المرأةُ أرملةً أو مطلقة ، هبت الريح عليها من كلِّ اتجاهٍ ، وأمست فريسةً لليل وأبناء الليل . فهل المرأة حقًا مخلوقٌ ضعيفٌ أم نحن الذين أوهمناها بذلك ، فصَدَّقَتْ ، وأبكيناها فبكت . لست أدري ، وإن كانت كُلُّ الحقائق عندنا تؤكد أن المرأةَ في بلادنا صعب – إن لم يكن من المستحيل – أن تسير في الحياة بغير رجل ، لهذا تقول الشاعرة حزينة :

« أَتَكَسَّرُ عَلى عَتَباتِ اللَّيلْ
تَذْروني الرّيحُ على العَتَبات
تَذْروني في تيهِ السّاحاتْ
آه . .
أَتفَكَّكُ

أَتَفَتَّتُ

أَتَلاشَى

أَشْتاقُ

أَنْ تَحْضُنَني كَفٌّ

تُؤوِيني في العَتَماتْ . » (٢٥)

لكنَّ الراهبةَ الحزينةَ تحاولُ أن تثبتَ لآلامِ اللَّيل وأحزان الزمن رغبتها في أن « تلمس قلب الأشياء » . فمضت تتساءل :

« تُرى هَلْ تُسْفِرُالأيّامُ يَوْمًا عَنْ دُنَى خَضْراءَ

يَسودُ العَدْلُ فيها

يَزْهَرُ الحُبُّ

ويَعْتَنِقُ الوُجودَ هَوًى

يَشعُّ رِضاهُ مُوسيقى

تَآلَفَتِ الرِّغابُ . .

تَصُبُّ في نَهْرٍ

مِنَ الرِّضوانِ والرَّحْمَهْ

وتُؤوينا السَّكينَةُ في رِحابِ ظِلالِها السَّمِحَهْ

تُهَدْهِدُنا وتَحْمينا

وتَبْعَثُ مِنْ سَرائِرِنا

نَباتَ الخَيرِ

فِطْرَةَ رَبِّنا فِينا . » (٢٦)

هكذا تعتصم الشاعرةُ بإيمان قدريّ ليحميها من العواصف والأحزانِ ، حتى تقدرَ على مواجهة الحياة ومواصلة « اللَّحن الكامل » في مسيرتها الشِّعْرية :

« لا تَسْأَلْني ماذا أَبْغِي

رُوحي أَسَرَتْها الأَفْلاكْ

اللَّحْنُ الكامِلُ دَوْرَتُها

وأَنا أَهْوَى اللَّحْنَ الكامِلْ

لَوْ كُسِرَ اللَّحْنُ قَليلاً لاخْتَلَّ الكونُ ، وأَغْرَقَ في الظُّلُماتْ

هَلْ أَبْغِي شَطَطًا حينَ أُناغِمُ روحَ الكونِ ؟
حِينَ أُريدُ كَمالَ النَّغَماتْ ؟ » (٢٧)

ولا تفارقُ الحسرةُ قلبَ الشّاعرة ، وهي تُسائلُ النهر :

« لِمَ أَعْطَيْتَنا مِلْحًا
وَقدْ أَعْطَيْتُكَ العَذْبَا
لِم أَعْطَيْتَني جَدْبًا
وَقَدْ أَعْطَيْتُكَ الخِصْبًا . » (٢٨)

رغم ما تعاني تحاولُ الشاعرةُ أن تتماسكَ ، وترفض أن « تغدو ملاعب في يد الأيام » ، لكنها في النهاية تعتصم برضا صوفي وسكينة قدرية ، حيث تقول :

« حينَ نَجودُ بسِرِّ القَلْب
حينَ نَجودُ بفَيْضِ الحُبِّ
تَتَداعَى الجُدْرانُ وَتَنْهَدُّ
عِنْدَئِذٍ نَلْمِسُ قَلْبَ الأَشْياء . » (٢٩)

وعبثًا تحاولُ الشاعرةُ (الخروج) من دائرةِ الأحزانِ ، ولكنها لا تستطيع ولا تقدر :

« أَخْرُجُ مِنْ عَتَماتِ البِئْرِ الْمَهْجورَهْ
أَتَخَطّى أَقْبِيَةَ الظُّلْمَةِ لِلأَنوارِ الْمَنشورَهْ
أَتَعَدّى الصَّحْراءَ
إلى الأَرْضِ الخَضْراءِ الْمَعْمورَهْ
وأُغَنِّي لِلقُدْرَةِ ، لِلأَحْزانِ المَقْهورَهْ . » (٣٠)

هذا الديوانُ الرابع للشاعرة يحتوي على عددٍ محدودٍ من القصائد (اثنتين وعشرين قصيدة) ، بالإضافة إلى قصر النفس الشعري ، فقصائد الديوان إذا ما قيست بما قبل – وربما ما بعد أيضا – كانت كلها تقريبًا قصائد محدودة الطول ، ضيقة المساحة الفنية . وهذا ما يؤكِّد أن ذلك الديوانَ يعكسُ ذروةَ الإحساس بالألم في حياة شاعرتنا ، التي أحسَّت برودةً تسري في أنحاء عالمها ، ربما بسبب فقد الزوج ، واغتراب بعض الأبناء ، واعتقال البعض الآخر ، فقد خلّف لهم أبوهم ضمن ما خلّف الجرأة في الالتزام والصَّراحة في التَّعبير عن الرأي السياسيِّ ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنها لم ترتبط بأي عملٍ أو وظيفة ، فالعمل – مهما كانت مشاكله ومتابعه – يساعد أحيانًا على

السلوى والنسيان . كل هذا جعلها تختم الديوان بقولها :

« نَنْدُبُ ، نَسْتَغيثْ

لا مُغيثَ لا مُغيثَ لا مُغيثَ لا مغيثْ . » (٣١)

(٦)

يمثل ديوان « أغنيات لليل » (١٩٧٨) مرحلة أخيرة في عطاء ملك عبد العزيز ، ولكنها تواصلُ هذه المرحلة أكثر إيمانًا وصَلابة وإصرارًا على مواصلةِ رحلتها الخصبة في عالم الشِّعْر ، فالديوان يضم خمسًا وعشرين قصيدة يطول فيها النَّفسُ الشعريُّ ، ويمتدُّ إطارُ التَّجْربة لتصل القصيدة التي سُمي بها الديوان إلى حوالى عشرين صفحة . وملك في هذا الديوان تعود إلى الشعر يقِظَة بدوره ومكانته ، حزينة لما أصاب سوقه من زيفٍ وإسفاف ، وترى أن الكلمةَ في الشِّعْر يجبُ أن تقومَ بدور في البِناء والكفاحِ لا يقلُّ عن دور الفأسِ والبندقية ، لذلك تقولُ في قصيدة بعنوان « مرثية للكلمة » :

« عَفْوًا أَيَّتُها الكَلِمَهْ

كُنْتِ النِّبْراسَ الهادِي

الرّائدَ والحادِي

كُنْتِ الْمُلْهِمَ

والْمُشْعِلَ لِلثَّوراتِ

كُنْتِ القائدَ لِلفِعْلِ

كُنْتِ القَلْبَ وكُنْتِ العَقْلَ

فاغْتَصَبَتْكِ الأَلْسِنَةُ الفارِغَةُ الجَوْفاءْ

لاكَتْ عِزَّتَكِ الأَشْداقْ

طَرَحَتْكِ عَلى صُفْرِ الأَوْراقْ

جَعَلَتْ مِنْكِ بَديلاً لِلفِعْلِ

واسْتَمْرَأَتِ الخَتْل

تَمْتَصُّكِ تَجْتَرُّكِ

وتَقيئُكِ في الخَلَواتِ وفي النَّدَواتْ

وتُفَرْقِعُ في تيهِ السّاحاتْ

كَلِماتٌ كَلِماتٌ كَلِماتٌ كَلِماتْ . » (٣٢)

في هذا الديوان – كما قلت – تجاوزٌ للحزنِ وإصرارٌ على الالتزام ، الالتزام بأن للشِّعْرِ دورًا في إعادة بناء الحياة ، واسترجاع الحقِّ المغتصب وغرس الثِّقة في الإنسانِ من أجلِ غدٍ أفضل ، يقوم على الحبِّ النبيل والأملِ القادر :

« أَنْ نَرْتاحَ
ونَلْقى في الحياةِ الظِّلَّةَ الخَضْراء
والْمَأْوَى
بِأَنَّ الحُبَّ أَنْ تَتَراجَعَ الجُدرانُ
أَنْ نَدْنو
وأَنْ يَتَوَحَّدَ الإنْسانُ بالإنْسانْ
لِيَبْنِي عالمَ الإنْسانْ . » (٣٣)

من هنا يشيعُ في هذا الديوان نسمةُ أملٍ وبسمةُ ثقة :

« وتَدْعوني إِلَيْها ظِلَّةُ اليَسْمِينْ
كُنّا قَدْ تَرَكْناها
عَلى بُسْتانِنا الْمَهْجورْ
فَكَيْفَ سَرى إِلَيْنا العِطْرُ
في الرِّيحِ الخَرِيفيَّة . » (٣٤)

لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن الأمل والتفاؤل عند شاعرتنا « القديسة / الملتزمة » لا يرتبط بحلمٍ خاصٍّ ولا بخلاصٍ فردي ، وإنما يرتبطان بمستقبل الإنسان العربيِّ على امتداد رقعة الوطنِ العربيِّ كله من المحيط إلى الخليج . **إن رؤيةَ ملك فيها من الرحابة والعمق ومن الإيمان والأمل ما يجعلها (رؤية معاصرة) بحق وحقيقة** ، فالقصيدة عند الشاعرِ المعاصرِ لا تنطلق من مثير خاصٍّ ، ولا تدور في (غرض) محدود ، وإنما تتشكَّل لتعبِّر عن رؤيةٍ شموليةٍ لكل ما يتطلع إليه الإنسان سعيًا نحو الحرية في أسمى معانيها وأجل صورها . وهذا ما تؤكِّده السطورُ الأولى في الديوان :

« لَمْ يَزَلْ في الْمَواني البَعيدَه
مَرْفَأ
تَسْكُنُ الرّوحُ في شَطِّهِ
تَسْتَريحُ السَّكينَهْ

يُورقُ الحُلْمُ في ظِلِّه
وتَذوبُ الضَّغينَهْ
ويُضيءُ الغَد . » [٣٥]

هكذا « يرتبط الشّاعرُ المعاصرُ بأحداث واقعه وقضاياه ، لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف ، وإنما يعيشُ تلك الأحداثَ وهو صاحب تلك القضايا . وشعرنا القديم يتجه إلى تسجيل المشاهد والمشاعر ، وليس امتدادًا وراءها ، أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها . » [٣٦]

(٧)

حين نحاول أن نتأملَ ملامحَ الصّورة الشّعرية عند ملك لن ندرسَها من خلال (علاقات المجاز التَّقليدية) ، فقد ذكرت في دراسات سابقة أن الشِّعرَ الجديدَ يجب أن ينظرَ إليه نظرة جمالية جديدة ، وقد أكدت هذه الحقيقةُ في كتبٍ سابقةٍ لي مثل : شعر ناجي (١٩٧٦) ؛ وعلى هذا فسوف ننظرُ إلى شعرها كله على أساس أنه بنية حية متوحدة ، فقد كانت الصور في كثير من الشِّعر القديم « تقوم على الاستقلال ، ويتمُّ النمو في القصيدة من خلال احتفاظ الشاعر بشخصية كل وحدة متميزة عن سياقها ، بحيث يُستطاع اقتطاعها غالبًا ، بل يستحسن عامةُ النقاد ألا تدينَ بجمالها أو ثروتها له . لكن التطور الاجتماعيَّ يستلزم التفكيرَ في كلي عام ، ولا قيمة لشيء إلا بمقدار ما يسهم في إسعادِ المجموع وتركيبه ، وأصبحت الصور نسيجًا موحدًا بعد أن كانت أشبه بخيوط متوازية ، وتروع هذه الوَحدة حين يؤلف الشاعرُ المعاصرُ بين أبعادٍ كثيرةٍ لخبرةٍ واحدةٍ . وهكذا كان من أهم ما يردده العصريونَ قدرةُ الشاعر على التَّجسيد ، وإبراز القَسمات ذات الطابع المتكاملِ الذي يمتدُّ فيشمل القصيدة كلها . والحقُّ أن **الإبداعَ الجديد ينحصر في اتجاهين اثنين : مَهاجمةِ التقْرير أو التعبير المجرد ، وتكامل الصور في النموذج الفني** . » [٣٧]

إن الصورةَ عند الشاعرِ التقليديِّ كانت – في أغلب الأحيان – زينةً شكليةً وزخرفة أقرب إلى الوشْي والتطريز ، في حينَ أن الصورة في القصيدة الحَديثةِ تتكاملُ في داخل النَّصِّ كله ، بل إننا نرى أنها أبعد من ذلك ، **فالصورة عند الشاعرِ الحديثِ والمعاصر تنتظمُ لا مَجردَ عملٍ واحد للشاعر ، وإنما تنتظم مجمل تجربته الشعرية كلها ، وهذا ما يطلق عليه مصطلح « عناقيد الصور »** التي تشكل ما يمكن أن يبدو من ثوابت لافتة في معجمه التَّصويري ، وهذه النغمات (themes) المطردة ، تجمع الصور ذات النسقِ الفكريِّ والفنيِّ المتناغمِ ، التي تتصلُ برؤية الشاعر الكلية في

مجمل تجربته . » (٣٨)

وعلى هذا فإن عمليةَ التَّخيل والتَّصوير واحدة متقاربة متلاحمة عند ملك منذ الديوان الثاني تقريبًا - وهو الذي يمثل في رأينا مرحلةَ النضج الحقيقيِّ للشاعرة . فعملية التَّخيل عندها تقوم على (الإحساس بجدل الحياة وتناقض الكون) ؛ ومن هنا تتشكَّلُ الصورُ عندها دومًا على أساس الجدل والتناقض (contrast) ، فالصورة عند ملك تقوم على قدر من التَّقابلِ الرمزيِّ والجدلِ التَّخيّليِّ في كلِّ تجربتها الشِّعْرية ، ومن هنا **نجد محورين دائمين تتجادلُ حولهما الصورة ، وكلا منهما يقف على طرف يناقضُ فيه الآخر ، ويجادله ويظهر دلالته المركبة المتضادة في آن واحد :**

على هذا نجدها تصور (الليل) بكل مشتقاته المادية والمعنوية مثل : المساء - الغروب - الغسق - الظلام ، وقد تستبدل به أمرًا آخر يعطي نفس الدلالة السوداء مثل : الريح - الصَّحراء - الجبل - الجدب - الضباب - السراب - الجرح - الموت - بئر العدم - بحر الأسى - الغرق - بحر الصمت - ظلمة الماضي - الألم - مدائن السراب والضباب .

وفي المقابل نجدها ترصد (النهار) أو الصباح مقابلاً فنيًا للصُّورة السابقة ، يؤكدها ويثريها في الوقت نفسه كما توظف أيضًا في هذا المجالِ كل مشتقاته المادية والمعنوية مثل : الفجر - الضوء - الشروق - الشمس - النجوم - العين الخضراء . ويتصل بهذا أيضًا صور أخرى تؤدّي نفس الدلالة مثل : الحقيقة - الطفل - البراءة - الزهور - الميلاد - اللقاء - العدالة - النهر - النبع - المطر - الحياة - الأمل - النغم .

هذه بصفة عامة بعض (مفردات الصورة) على المستويين : المظلم والمضيء ، الإيجابي والسلبي ، المتفائل والمتشائم في شعر ملك كله . ولا شك أننا إذا استشهدنا بأمثلة لِهذه السمة لأصبحنا في حاجة إلى كتابة معظم دواوينها كلها ، وسوف نكتفي بأن نمثلَ لهذه الناحية ببعض صور من قصيدة « الحقيقة » (٣٩) من ديوانها الثاني « قال المساء » .

تشكِّل الشاعرةُ عالمَ القصيدة كله بمجموعة من الصور (المتقابلة) التي تقدم الليلَ بإزاء الشمس ، والحيرة بإزاء الحقيقة ، والواقع في مقابل الأسطورة . من هنا يكون (الليل) في القصيدة رمزًا للجهل والحيرة والضياع والخوف ، وقد بسط ظلّه على البطاح . . « أَصَمّ لا يعي الآلامَ والأفْراحَ والجراحَ » . كما أن هذا الليلَ أيضًا . . « ماردٌ كالموتِ . . يَبْسُطُ السُّكوتَ والظَّلامَ والخَرابَ » . وقد أدى هذا الليلُ المتطاولُ الكئيب - داخل عالم القصيدة - إلى أن تغيب

الحقيقة (الشمس) ، وهي الرمز المقابل في هذه القصيدة المركبة التي تصور جدلَ الحياة ، وتصارع الأحياء ، لذلك فالليل المارد - في القصيدة - لم يغيِّب الشَّمْسَ عن الأرضِ النئوم فحسب ، بل إنه أطفأ الشُّموعَ والعيونَ ، فلم يبق إلا « الصَّمْت والأسى والانْتِظار » . . وهنا يتدخل الإحساسُ بتطاول (الزمان) عاملاً جديدًا لإثراءِ الدلالةِ المتقابلة في التَّصوير عند ملك :

« وَمرَّ يَوْمٌ . . مَرَّ يَوْمٌ . . مَرَّ ثُمَّ غابْ
مَنْ يَعْرِفُ الأيّامَ . . مَنْ يَدْرِي الحِسابْ » (٤٠)

بيد أن الزمان أيضًا في القصيدة - رغم أنه عنصرٌ فرعيٌّ في تشكيلِ الصُّورة - يصير أيضًا زمانا متقابلاً ، يكون ولا يكون : يكون « الوقت ليلٌ واحد مسلسل طويل » (يلاحظ كثرة الصفات للإيحاء بمدى التطاول والامتداد) ، ثم لا يكون الزمانُ حيث « الصَّمْتُ كفّن الوجودَ بالكآبة الخرساء » .

هناك عاملٌ آخر يزيدُ من ثراء الصُّورةِ الفنيَّة في القصيدة يأتي من خلالِ حرص الشّاعرة الرهيف على **العناية بموسيقى الشعر** ، سواء من حيثُ الحرصُ على القافية ، وتكرار بعض الكلمات والجمل بالإضافة إلى العنايةِ العفوية بالجِناسِ مثل : التفّ ، التحف - الرهج ، الوهج - الظلم ، الظلام .

هكذا تلتحم عند الشاعرة المحاور التَّصويرية والعناصر الرمزية في أعمالها الشِّعْرية قاطبة ، حيث تستعينُ بصور رمزيةٍ مركبة متقابلة تشكِّل منها مجمل تجربتها الفنية .

والشاعرة لا تعني - في شعرها كما ذكرت - بالرؤية أو بالموقف الفكريِّ الملتزم إزاء الإنسان العربي فحسب ، وإنما يأتي التَّعبير بالصُّورة وسيلة أساسية تنتظم تجربتها الشعرية كلها أيضًا . **يضاف إلى هذا أن (اللفظة) المفردة في شعر ملك تتميز بسمتين أساسيتين : هما النَّقاوة والفصاحة** ، فمفرداتها اللُّغوية تحتفظ بالسَّلامة والسُّهولة في آن واحد ، وهذا تحد قوي أمام الشعر المعاصر أن يجمعَ في إهابه بين سلامةِ الاشتقاقِ وعمق الدلالة ، بحيث تبدو لغةُ الشعرِ قريبةً من لغة الحياة في تداولها ، لكنها تصبح بالتشكيل الشعري ذات دلالة خاصة عند كل شاعرٍ حقيقيٍّ .

آخر ما أود الإشارةُ إليه هو حرص الشاعرة القوي على إثراء الجانبِ الصوتيِّ أو الموسيقيِّ في شعرها ، فموسيقى الشعر عندها يقظة أقرب إلى الغناءِ المتأملِ الحزينِ ، وهي تلتقي في هذه الناحية مع شاعرٍ آخر كبير هو صلاح عبد الصبور ، حيث نجد الموسيقى عندهما رقيقة رشيقة متأملة حانية في آنٍ واحد .

(٨)

هل أحسبني بهذا درست كلَّ ما يتصلُ بشعر ملك عبد العزيز .. تلك الراهبة الملتزمة – كما أوضحت ذلك من خلال الدراسة ؟ في تقديري أن ما كتبته يكاد لا يفي حقَّ هذه الرائدة التي أخلصت للشعر ما يقرب من نصف قرن . . وبكل أسفٍ تجاهلها النقدُ والنقادُ تجاهلاً شبه تام (٤١) ولا شك أن هذا التجاهل – وهو ظاهرة عامة بالنسبة لمعظم الأدباء المعاصرين – يجعل الأديب يزداد غربة ويأسًا ، يضاعف مرارة ما يلقى إزاء بحثه الدائب والدائم عن سبيل للمعرفة ، والتعرف الواعي لواقعه ، بالإضافة إلى صعوبات جمة يقابلها عند النشر ، فطوبى للذين يستطيعون أن يكتبوا شيئًا رغم كل هذه الآلام والإحباطات .

* * *

الفَصلُ العاشر
الشِّعْرُ المْعُاصِرِ .. وقَضايا المسْرَح الشِّعْري

« لا تَبْخَسْ كَلماتِكَ ما تَستَأهِلُهُ مِنْ قَدْرٍ
فالْكَلِمَةُ قَدْ تَفْعل .»

صلاح عبد الصبور

مسرحية « بعد أن يموت الملكُ »

(١)

منذ فَترةٍ ليست بالقليلة ، وأنا أفكر في الكتابةِ عن مسرحيةِ شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) ، لكن همومَ الحياةِ ومهام العمل تصرفان الإنسانَ دوْمًا عن كثيرٍ مما يرغبُ فيه ويشتاقُ إليه . ثم جاءت الطّامةُ الكبرى ومات صلاح الصديق ، والشّاعر ، والإنسانُ ، وكان موته - في حد ذاته - تراجيديا مأساوية ، وهامارتيا (سقطة مدمِّرة) غير متوقعة . لكن ماذا نفعل في الحياة وهي التي تأتي كلَّ لحظة بالغريبِ والعجيب . سنة الله في خلقه . آه لو يعلم الأحياءُ تفاهة الحياة ، وأنها لو ساوت عند الله جَناح بعوضةٍ ما سقي الكافِر منها شربة ماء ، ولكن أكثر الناس لا يعلمون ، فليت قومي يعرفون ، ويفهمون . . ويتعظون - خاصة في الحقل الثقافيِّ الذي كاد يتحوَّلُ إلى غابة ، فاللَّهم يا ذا المنّ ولا يمن عليه ، لا نسألك ردّ القضاء بل نسألُك اللطف فيه . وأنت أيها الشاعر العبقريُّ سلام عليك في دنيا الخلود ، وهذه قراءة عابرة وكلمة سائرة ، لعلها توفي بعض حقك على أبناء جيلك ، الذي أعطيته فأحسنت العطاء ، فحق لك منه التقدير والوفاء .

الشِّعْر والْمَسرح

لا جدالَ في أن أحمد شوقي هو رائد المسرح الشِّعري في الأدب العربيِّ الحديث ، حيث ثبت

دعائمَ ذلك الفنِّ الجديد – في الشعر العربيِّ لأول مرَّة بقوةٍ واقتدار . وقد واصل عزيز أباظة السير على الدرب نفسه دون أن يستطيعَ تقديم إضافة واضحة على ما قدّمه شوقي من حيث الكيفُ والتكنيك . ونفس الأمر يصدق على محاولاتِ أحمد زكي أبو شادي ، وعلي محمود طه ومحمود غنيم وغيرهم من شعراء الإحياء والرومانسية على حد سواء . **ولكن (النقلة) الحقيقية في التَّطوير جاءت على يد الشّاعر الأديب علي أحمد باكثير** ، حين حاول سنة ١٩٣٧ أن يترجم مسرحية شكسبير « روميو و جوليت » مستخدمًا – بحكم تأثره بالأدب الإنجليزيِّ – ما أسماه « الشِّعْر المرسل المنطلق » running blank verse . وقد استعان في ذلك بالبحور ذات التَّفعيلات المكررة مثل : الكامل – الرمل – المتقارب – المتدارك . كذلك استخدم هذا النسق الجديد لكتابة الشعر أيضًا في مسرحية « إخناتون ونفرتيتي » (١٩٤٠) . وكانت « الوحدة في هذا الشِّعر هي الجملة التامة المعنى . وقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها . وهذا معنى (المنطلق) هنا ، أما معنى ‹‹ المرسل ›› فواضح أنه مرسل من القافية . » (١)

ويمثل ذلك الشَّكلَ الجديدَ من الشِّعر هذا الجزءُ من الحوارِ ، الذي يحدثُ فيه إخناتون أمه عن بعض ذكرياته مع زوجته المتوفاة :

« إنَّها سَتَتوقُ إلى لُقْيايَ ولَوْ بَعْدَ حين
إنَّني سَأراها وأَلْمِسُها وأُكَلِّمُها فَتُجيب
وَأُحَدِّثُها عَمّا عَنَيْتُ مِنَ الآلام
لِفُرْقَتِها ، ولَقَيْتُ مِنَ الأَحْزانَ
وتُحَدِّثُني عَمّا سَمِعَتْ في غَيْبَتِها
مِنْ حَديثٍ طَريفٍ ، وعَمّا رَأَتْ مِنْ مَرْأًى عَجيب
كَما حَدَّثَتْني لَمّا عادَتْ مِنْ أَهْلِها
بَعْدَ شَهْرٍ قَضَتْهُ هُناك بَعيدًا عَنّي :
كَيْفَ كانَتْ تَذْكُرني لَيْلاً ونَهارًا
وتُحَدِّثُ أَتْرابَها عَنْ مِصْرَ وَعَنّي
وعَنْ فِرْعَونَ وأُمّي ، فَتَتْرُكُهُنَّ غَيارَى . »

هذا هو النسقُ الجديدُ الذي ابتدعه و وظفه باكثير لكتابة المسرحية الشِّعْرية : مترجمة ومؤلفة . وعلى هذا يتّضح أن الشعر الجديد (المعاصر) قد ولد في أحضان المسرح . وفي تقديري أن نسقَ

الشِّعرِ المعاصرِ (الحرّ) أكثر مواءمةً للدراما منه إلى الغناء ، فهذا الأسلوبُ الشعريّ الجديد يحمل إمكاناتٍ خصبة لبناء أعمال مسرحية ، يؤكد هذا أن معظمَ الشُّعَراء المعاصرين قد اتجهوا نحو المسرح أمثال : صلاح عبد الصبور - عبد الرحمن الشرقاوي - محمد مهران السيد - عز الدين إسماعيل - محمد أبو سنة - أحمد سويلم - فاروق جويدة ، وغيرهم .

***

التَّطور في المسرح المعاصر

القاعدةُ الأساسيةُ في أيّ عملٍ درامي هي (الصراع) ، الصراع الإنساني بين وجهتَيْ نظر أو فكرتين أو قيمتين أو أسلوبين في صياغةِ الحياة والتعامل معها. هذه هي النقطةُ الجوهريّة في أيِّ عمل مسرحيٍّ منذ قعّدها أرسطو في كتابه « فن الشعر » . ولكن هناك في المسرح المعاصر تطوُّر وتجاوز وإضافة ؛ فقد بَعُد كثيرٌ من أدباءِ المسرحِ عن الالتزامِ بالوحداتِ الثلاث : وحدة الموضوع والزمان والمكان . كما ابتعدوا عن بناء المسرحية بناءً منطقيًا بحيث تستهل بالبداية ثم الوسط فالحلّ ، كما لم يصبحوا ملتزمين بتوضيح حلٍّ حاسمٍ للصراع ، وصار المسرح - مثل الرواية الحديثة - يميل إلى النهايات المفتوحة غير المحدّدة .

أكثر من هذا بُعدًا عن التَّقاليد الأرسطيَّة ، أن الموضوعَ الجاد أو الرصين (المأساة tragedy) لم يعد مقيدًا في المسرح بأسلوبِ الشِّعر . كما أن الموضوعَ الهزليَّ أو الساخرَ (الملهاة comedy) لم يعد مرتبطًا بالنثر ، كما حدد ذلك أدباءُ المسرح اليونانيّ ونقاده . بل سنجد أن **هناك مسرحياتٍ معاصرةً تجمع بين المأساة والملهاة** - على نحو ما سنجد في مسرحية « بعد أن يموت الملك » التي نحن بصددِ الحديث عنها .

هذا التطور في المسرحِ الحديثِ والمعاصر إسهامٌ عالميٌّ ومشاركةٌ جماعيَّة من كتاب المسرحِ الكبارِ أمثال : الكتاب الروسي الشهير **أنطون بافلوفتش تشيكوف** (١٨٦٠ - ١٩٠٤) والكاتب النرويجي **هنريك إبسن** (١٨٢٨ - ١٩٠٥) والكاتب الألماني **برتولد بريخت** ، والكاتب الإيطالي **لويجي براندللو** ، والكاتب الأمريكي **يوجين أونيل**/والشاعر الإنجليزي **ت. س. إليوت** ، وغيرهم الكثيرون . ولا شك أن أعمالَ هؤلاء الكتاب وغَيرهم قد أثرت في المسرحِ الشِّعريِّ العربي ، بالإضافة إلى مسرح وليم شكسبير وراسين وكورني ومُوليير وغيرهم من شعراء المسرحِ الإنجليزيِّ والفرنسيِّ .

الكاتب

القِناعُ التاريخيَ

منذ ثبت أحمد شوقي دعائم المسرح الشعريِّ - متأثرًا بمسرح شكسبير ومسرح الكلاسيكية الحديثة في فرنسا - جعل التاريخ بروافده المتعددة على المستويين : الرسمي والشَّعبي ، الفصيح والعامي ، السياسي والأدبي - محورًا أساسيًا لموضوعات المسرح الشعريِّ . ومن عجب أن معظمَ شعراءِ المسرح من بعده لم يتجاوزوا هذه الناحية ، وإن تخطوها في محاولةٍ جادةٍ ومستمرةٍ لتحميل التاريخ القديم وجهة نَظَرٍ معاصرة ، ذلك أن التراثَ القديمَ - كما يذهب جورج لوكاتش - « يناضلُ في الروايةِ التاريخيَّةِ (والمسرح التاريخي أيضًا) من أجل تجديد تقاليدِ العصورِ القديمةِ وتطويرها ، ليعطي الأدب الحديث على نحو مثمر روح الديمقراطية والقوة الشعبيةِ والعظَمة الفنية . »(٣)

على هذا فقد أصبح القناعُ التاريخيُّ (لازمة) أساسية في كثيرٍ من الأعمال المسرحيَّة المعاصرة ، لكي يقدِّمَ الأديب المسرحي - من خلال ذلك القناع الرمزي المخادع - وجهة نظر معاصرة فيما يدور حوله من قضايا فكريَّةٍ واجتماعيَّةٍ وسياسيَّةٍ ، ولا شك أن المحوَر أو المضمونَ السياسيَّ هو الزاوية الأثيرة لدى أديبنا العربي اليوم . إن السياسة بمعناها الشمولي العام قد أصبحت تتحكَّم فينا وتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم ، من هنا صار همُّ الأديبِ المعاصر بصفة عامة - والشاعر المسرحي بصفة خاصة - أن يعبّر عن رأيه فيما يدور في واقعه من قضايا لا سيما القضايا السياسيَّة . وهذا الاتجاهُ السياسيُّ في المسرح الشعريِّ - عبر القناع التاريخي - يمثِّل خطًا مطردًا في مسيرة الشعرِ العربيِّ مسرحيًا منذ النشأة حتى اليوم ، كما أنه مواكبةٌ لاتجاهٍ عالميٍّ يسود الفنَّ كله اتساقًا مع تعريفٍ للإنسان يؤكد أنه « حيوانٌ سياسيٌّ » .

من هذا كله يتراءى لنا - بصدق - أن الشِّعرَ المعاصرَ هو أنسبُ الأساليبِ التعبيريَّة التي تتلاءم وطبيعة المسرح من حيث اللغةُ المركزةُ والحوار المختصر والحركة المطردة والإيقاع المتوتر . وفي تقديري أن الشعرَ الغنائيَّ قد تضاءل حجمُه في الإبداعِ ؛ من هنا فإن المستقبلَ - مستقبلَ العطاء الشعري - مرتهنٌ بعالم المسرح ، وفي هذا فليتنافس المتنافسون .

* * *

مسرحية « بعد أن يموت الملك »

استقرّت قدما صلاح عبد الصبور في حلبة الشِّعْر سنة ١٩٥٧ حين أخرج ديوانه الأول « الناس في بلادي » . . لكنه سرعان ما زاوج في الإنتاج بين الشعرِ والمسرحِ حيث أصدر :

« مأساة الحلاج »١٩٦٤ -« مسافر ليل » ١٩٦٩ - « ليلى والمجنون » ١٩٦٩ - « الأميرة تنتظر » ١٩٧٠ -« بعد أن يموت الملك » ١٩٧٣ .

وعلى هذا فقد صار من أهم رواد الشعر المعاصر على المستويين : الغنائيِّ والدراميِّ . إن صلاح عبد الصبور يذكرنا بأحمد شوقي سواء من حيث العَطاءُ الفنيُّ المتنوعُ ، أو من حيث المكانةُ الساميةُ التي يحتلها بقوةٍ واقتدارٍ بين شعراءِ عصره .

ومسرحية « بعد أن يموت الملك » التي نحن بصددِ الحديث عنها صدرت ١٩٧٣ ، كما عرضت على المسرح القوميِّ ١٩٧٥ ، وهذا العرض يدلُّ على أن النصَّ كان جيدًا من ناحية ، وله صلة - على نحو ما - بالواقع من ناحية ثانية . وسوف نحاولُ الكشفَ عن مدى الجودةِ الفنيَّة ، والعَلاقة بالواقع الاجتماعيِّ من خلالِ هذا التَّحليل لبنية المسرحية .

أولاً - الصِّراع والحركة

« الأصل في الأدبِ المسرحيِّ أن يكشفَ عن صراع ، ويستعين كاتبُ المسرح أو شاعره في إبراز هذا الصِّراع بشخصيات متحاورة . إن المبدأ الجماليَّ والفكريَّ لهذا النوع الأدبي - أدب المسرح - هو الصِّراع ، وتأتي (الشخصية) و (الحوار) مساعدين على الكَشْفِ عَن هذا الصِّراع . إن تطوُّر كلّ شيء - المجتمع ، الحياة ، الفن ، إلخ - هو حركة صاعدة ، والصِّراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور نتاجُ متناقضات متصارعة ، فالصِّراع مبدأ التَّطور وسببه ، والحركة هي الصورة الخارجيَّة لهذا الصِّراع . وعلى هذا فإن الحركةَ هي (ظاهر) العمل المسرحيّ ، والصِّراع هو (باطن) هذا العمل وأساسه . ويتوجه دارسُ العملِ المسرحيِّ وناقدُهُ إلى بيان الحركة للوصولِ إلى أساسها وهو الصراع ، أي أن همَّ الدارسِ والناقد إنما ينصرف إلى الصراع ، لأنه الأصل في العمل المسرحيِّ . ويتبدّى هذا الصِّراعُ في المساعدين : الشَّخصية - والحوار . » (٤)

الصِّراع - في المسرحية هنا - صراعٌ واقعيٌّ حقيقيٌّ ، إنه صراعٌ بين حاكم طاغية وشعب مغلوب على أمره : فالملك الطَّاغية يغيّرُ شعارَ الدولة كل فَترةٍ حَسَبَ مزاجه أو هواه ، والمؤرخ - باعتباره واحدًا من شعب مظلوم - يبرِّرُ تصرُّفَه الأهوجَ على أنه حكمةٌ ساميةٌ :

الملكُ : مُنْذُ مَتى كانَ اللَّوْنُ الأبْيَضُ لَوْنَ الدَّوْلَة ؟

المؤرِّخُ : في أوَّلِ مائتي عام مِنْ حُكْمِكَ يا مَوْلاي (هامِسًا للمَلِكِ)

أَعْني في العامَيْنِ الأوَّلِ والثّاني

كانَ شِعارُ الدَّوْلَةِ في ذاكَ الوَقْتِ

« الْبَسْ ثَوْبًا أَبْيَض
يَغْدو قَلْبُكَ أَبْيَض »
الْمَلِك : لِمَ أَبْدَلْناه ؟
المؤرِّخ : دَعْني أَسْأَلُ أَوْراقي يا مَوْلاي
كُنّا عِنْدَئِذٍ نَدْعو لِلنِّسْيانِ الأَبْيَض
وَلِطَرْحِ الماضي في الأَكْفانِ البَيْضاء
ومُواجَهَةِ الأَيّام القادمَةِ بِفِكْرٍ أَبْيَض
الملك : ماذا اخْتَرْنا بَعْدَئِذٍ مِنْ أَلْوان ؟
المؤرِّخ : (ناظِرًا في أَوْراقِه)
اللَّوْنَ البُنِّيَّ
كانَ شِعارُ الدَّوْلَةِ في ذاكَ العَهْدِ
« الْبَسْ ثَوْبًا بُنِّيًا
تُصْبِحُ رَجُلاً وَطَنِيًا . »

لم يقدرْ بعضُ العامَّة أن يَرتفعوا للحظات التّاريخية ، أن يدعوا الأيامَ الميتةَ وموتاها ويعيشوا للغد . وتمثل هذا في بعض العجزة من فئرانِ الكُتُبِ الصفراء ، ومنقسمي الشَّخصية ، فدعونا للحقدِ على الماضي . لم نك نَبْغي حقدًا أسود ، فالماضي أهون من أن يَمْلأَ قلبًا بالحقدِ ، وطلبنا منهم حِقدًا بنيا .

الملك : ومَتى اخْتَرْنا اللَّوْنَ الأَزْرَق ؟

المؤرخ : في القَرْنِ الماضي يا مَوْلاي (هامِسًا للملك)
أعْني في العامِ الماضي يا مَوْلاي .

الملك : قَرْنٌ أو عامٌ . . لا أَحَدَ يُصَدِّقُ ما تَرْويه مِنْ هَذا اللَّغْوِ السّاذَجِ إلا أَنْتَ . ولِماذا اخْتَرْناه ؟

المؤرِّخ : كانَتْ رايَة دَوْلَتِنا تَنْشُرُها ريحُ السَّعْدِ عَلى بَحْرِ الآفاقِ ، واسْمُ جَلالَتِهِ يُبْصِرُهُ الرّائي مِنْ كُلِّ مَكانٍ مَنْقوشًا بِحُروفٍ مِنْ نُورٍ وَضّاء .
في ثَوْبِ القَمَرِ اللَّبَنِيّ
أَوْ في أَسْتارِ السُّحُبِ الزَّرْقاء

وِلِذَلِكَ كانَ شِعارُ الدَّوْلَة
« الْبَسْ ثَوْبًا أَزْرَقْ »
تَعْدو أَقْرَبَ لِلمُطْلَقْ . »(٥)

هذا المشهدُ (الرمزي) ليس إلا واحدًا من مشاهد عدة يفتتحُ بها الشاعرُ الفصلَ الأوَّلَ من المسرحيَّة ، لندرك مدى ظلم الحاكم سواء من خلال موقفه مع الجواري والمحظيات اللائي يعجز عن إرواء ظمئهن ، أو من خلال موقفه مع المنادي (البهلول) . . أو مع رجالِ الدَّولة أو مع الخيّاط ، وأخيرًا مع الشاعر - الشَّخْصية الأساسيَّة في المعارضةِ والصِّراع . بيد أن الشاعرَ في الفصلِ الأول من المسرحية يبدو وقد أصبح مصابًا بقدرٍ من العقم الذي أصيب به الملك ، الذي يقول له :

« والآنَ . .
ما زِلْتَ تُكَرِّرُ نَفْسَ الكَلِماتْ
نَفْسَ الخَطَراتِ ونَفْسَ التَّشْبيهاتْ
لِمَ لَمْ تَكْتُبْ شَيْئًا أجْمَلَ مِنْ هَذا الشَّيْءِ الفاتِر ؟» (٦)

من هذه المشاهد المختلفة في الفصلِ الأوَّلِ تتبدّى (حركة) الصِّراع بين حاكم طاغية صاحب الأمر وحده في كلِّ شيء ، ورعيّة مظلومَة (ظالمة لنفسها) ، تطيع الملك في كلِّ أمرٍ ، وتبرر له كلَّ فعل أرعن ، من هنا أصيب الجميعُ بالشَّلل : رجال الدولة ممثلين في : القاضي - المؤرخ - الوزير ، والفن ممثلاً في الشاعر ، والعامة ممثلين في المنادي والخياط والجواري ؛ نتيجة لذلك يقرر الملكُ حقّه المطلقَ في كلِّ شيء :

« ما دُمْتُ أَنا صاحِبَ هَذي الدَّوْلَةِ فَأَنا الدَّوْلَةُ . . أَنا ما فيها ، أنا مَنْ فيها ، أَنا بَيْتُ العَدْل ، وبَيْتُ المالِ ، وبَيْتُ الحِكْمَة

بَلْ إِنّي الْمَعْبَدُ والْمُسْتَشْفى والجَبّانَةُ والحَبْس
بَلْ إِنِّي أَنْتُم ، ما أَنْتُم إلا أَعْراضٌ زائِلَةٌ تَبْدو في صُوَرٍ مُنْبَهِمَةْ
وأَنا جَوْهَرُها الأَقْدَس . »(٧)

هذا الطاغيةُ المتجبّر جوهره الوهم وحقيقته العجز ، وحين يختلي بالملكةِ الجَميلة التي اكتشف جمالَها عند النَّهْر . . نكتشف أنه عِنين . . عاجزٌ . . لا يقدر . . لا يقدر أن يخصب الملكة الجميلة (**كل هذه رموز .. النهر .. الملكة .. الطفل .. العجز**) . وحين عجز الملكُ عن فعل

الإخصاب أنجب في الوهم طفلا . . وصار الوهم أكذوبةَ حياة .

ويحاولُ الملكُ الطاغيةُ العاجزُ (لاحظ التناقض المأسوي في بناء شخصيته) أن يقنَع الملكةَ بهذا الوهمِ المتخيّل ، لكنها تقول له :

« إنَّكَ تَدْري أنا لا نَمْلِكُ طِفْلا .
أُنْظُرْ . . هَذا فَرْشي خالٍ ، لا تَتَحَرَّكُ فيهِ إلا أَطْرافُ الوَهْم
ساقا الوَهْم . . ذراعا الوَهْم .
هَذا طِفْلٌ مِنْ كَلِمات . » (٨)

وتَتَعقّدُ المأساةُ حين تطلبُ الملكةُ من الملك أن يختارَ لها من يعطيها الطِّفل :

الملكة : اخْتَرْ لي مَنْ يُعطيني طِفْلا
أَوْ دَعْني أَتَشَرَّدُ في أَنْحاءِ الكوْن
الملك : هَذا ظُلْم . . ظُلْم
إنَّكِ كَنْزي وامْرَأتي . . ظلّي ومَقيلي ، مَأْوايَ وبَيْتي
تَميمَة حَظِّي الطَّيِّب ، بُرْجُ السَّعْدِ الذَّهَبيّ ، أَعطَيْتُك مَمْلَكَةً مَهْرًا .
الملكة : لَكِنَّكَ لَم تَقْدِرْ أنْ تُعْطيني طفلاً ، تُعْطيني الماضي ، لَكِنْ لا تُعْطيني الْمُستقبل .
الملك : حَقّا . . لَمْ أَقْدِرْ .
الملكُ القادِرُ ، لا يَقْدِرُ أن يَهَبَ امْرَأةً طِفْلا .
الملكة : اخْتَرْ لي مَنْ يَمْلأُ بَطْني الآنَ .
الملك : يَمْلأُها الآنَ ، ويَمْلأُ بَطْنَ الأَرْضِ غَدًا . » (٩)

ولا يجدُ الملكُ خلاصًا إلا في الموت ، لذلك يستسلم مختارًا لطائر الموت الأسود ، بينما تصيحُ الملكةُ فرحة : « سأنالُ الطفل . » (١٠)

بيد أن موت الملك - بانتهاء الفصل الأول - لا يُنهي الصِّراعَ المسرحيَّ ولا يوقف الحركةَ الدرامية . **إن الملكة (وقد تكون رمزًا للوطن .. أو الأرض) تبحثُ عمن يمكنُ أن يعطيها الطفل ، ويهبها الحياة والحبّ** ، بينما يظلُّ رجالُ الدَّوْلةِ خائفين من ملكهم ، وهو مسجّى على فراش الموت ، فيتقدّم الشاعرُ ليبدو وحده المنقذ والمخلّص ، وهذا بدون أدنى شك - **انحياز من المؤلف لقدرة المثقف ممثلاً في الشاعر على العطاء** ، على أن يزرعَ الأملَ في أرض جدباء على قتل الوهم البارد ، وتحقيق الحياةِ الفاعلة :

« والآنَ ها أَنَذا أَمْضِي
هِيَ تَدْعوني أَنْ أَتْبَعَها
طِفْلاً لا أَمْلِكُ أَنْ أُعْطِيَها
فَأَنا خاوٍ مُذْ بِعْتُ الْحُرِّيَّة بِالْخُبْز . » (١١)

ويحاولُ الشاعر أن يستردَّ كيانه الضائع ودلالة أشعاره المغيّبة ، وهنا يصبح الأملُ حقيقةً ، حين يقتل الجلاد الذي جاء ليعيد ملكة حيّةً إلى ملك ميت . **وهنا يصرع مزمارُ الشاعر سيفَ الجلاد** (**لاحظ الدلالات الرمزية**) ؛ ومن ثم تصيح الملكة :

« يُعْطيني طِفْلي مَنْ يَعْرِفُ كَيْفَ يُقاتِلُ بِالمِزْمارِ
ويُغَنِّي بَالسَّيف . » (١٢)

هكذا تلتقي الدائرةُ وتتصل الألفُ بالياء ، والحقيقة بالجوهر ، والخُصوبة بالنَّهر ، والوطن بأهله ، من خلال لقاء الملكة بالشاعر ، وتنحل عقدةُ العقم ، ولكن لا تنتهي حركةُ المسرحيَّة على هذا النَّحْو مع نهاية الفصل الثاني .

إن الصِّراعَ عند صلاح عبد الصبور – كما ينعكسُ من خلال هذه المسرحية – (صراعٌ مركبٌ متنام) ، **لأن الصِّراع مستمرٌّ رغم توقُّف بعض الشَّخصيات الْمُتصارِعة** . لقد مات الملك – المشكل الأول لحركة الصِّراع والبطل الأقوى في إدارة المأساة ، لكن الصِّراعَ يظلُّ مستمرًّا ، متواصلاً . لقد خفف المؤلفُ من حِدَّة الصِّراع بين الملكِ وشعبه (فصل واحد) ليجعلَ الصِّراعَ الأساسيَّ في قدرة الملكة (الوطن) على الإنجاب (العطاء . . والاستمرار) ممن . . ؟ من الشاعر ممثلاً للشّعب . كما يستمر الصِّراع بين رجال الحاشية وأبناء الشعب ، في أيّ من السُّبل يسيرون بعد وفاة الملك الذي رحل تاركًا أكثر من مصيبة وكارثة ، فهل يكون الحل في الاستسلام والمصالحة بين الأطراف المتنازعة . . أم في الانتظار مدة عشرين عامًا ؟ وكلا الحلين يُفْضي إلى أن يخسرَ صاحبُ الحقِّ عادةً حقّه . والحلُّ الثالثُ يقوم على التَّصدي والمواجهةِ الفوريَّة ، حيث تناضلُ الملكةُ والشاعرُ الفارسُ من أجل إعادةِ الحياة للمُلْكِ الخرب وتحقيق مولد طفل النهر ، وهنا يلتقي الحاكِم والمحكوم وتتوحَّد الملكةُ مع الرعية :

« حاشِيتي النّاسُ جَميعا
أَفْتَحُ بابي لِلمَرْضى والفُقَراء
والعُشّاقِ وطَوّافي الطُّرُقات وأَهْلِ الحِرْفَةِ والأُجراء
سَنَعيشُ جَميعًا في هَذا القَصْرِ الْمُوحِشِ بالصَّمْتِ الْميِّت

حَتّى نُمْلأَ بضَجيجِ أُمور البَشَر الأحْياء
نَتَقاسَمُ شِقْوَتَنا في أيّام الشِّقْوَة كالجِزْيَة
وسَعادَتَنا في أيّامِ الفَرْحَةِ كالْكَنْز اللألاء . »(١٣)

على هذا يظلُّ الشاعرُ (الشعب) بجوار الملكة (الأرض والوطن) ، ينسج أحلامَ المستقبل ، ويتغنّى بالصُّبح الأجمل .

هكذا تظلُّ الحركةُ مستمرة طوال المسرحيَّة مؤكدةً حيويَّة الصِّراع الواقعيِّ ، الذي خفَّف من حدَّته الفِكريَّة المؤلفُ بشاعريته المرهفة ، وانحيازه المطرد نحو شخصية الشاعر . ورغم ما قد يكون في هذا (العناية الشَّديدة بشاعرية الأسلوب ، وقصر الصِّراع على شخصية الشاعر أكثر من غيره) بعض مثالب فنية ، إلا أن الذي لا شك فيه أن المؤلفَ عُني بإدارة صراعٍ واقعيٍّ حيٍّ متطور ؛ ومن ثم كانت الحركةُ مستمرة طوال فصول المسرحية ومشاهدها المتنوعة . والشاعر في تشكيله لبناء المسرحية تسيطر عليه نزعة سخرية واضحة ، جعلته يقدم المشهد ويسخر منه في نفس اللحظة . من هنا كانت المسرحية تقوم على الجد والهزل ، التصوير والانتقاد ، الضحك والبكاء . فكان الشاعرُ المؤلف صادقًا مع عمله حين وصف المسرحية بأنها « ملهاة مأساوية » . وهذا التركيبُ في بِناء المسرحية دلالة على وعي الشاعر بما أصاب المسرحَ الحديث من تطور ، واستيعاب وفهم لجماليات المسرح منذ أرسطو حتى اليوم ، لذلك فإن المسرحية تشير – بشكلٍ واضح – إلى تأثر صلاح عبد الصبور بفكر أرسطو المسرحي في « فن الشعر » ، كما تشير إلى تأثره بمسرح شكسبير (شخصية البهلول المستخدمة في « الملك لير » وغيرها) ، ومسرح بريخت وإليوت وغيرهم . . بل إن التأثر لا يكتفي بهذه الأصول اليونانية والإنجليزية والألمانية فحسب ، بل يمتدُّ إلى التُّراثِ الشَّعبيِّ ؛ حيث طور الشاعرُ هنا شخصيةَ (الراوي) وقدمها في ثلاث نساء يقدّمن المسرحية ، ويشاركن في تطوير أحداثها ، وربما كانت النساءُ الثلاثُ المقدمات تمثل إحياء لفكرة « الجوقة » العريقة في المسرح اليونانيِّ القديم ؛ من هنا فإن مسرحَ صلاح عبد الصبور يعدُّ مادة خصبة للدرس المقارن ، وبيان أوجه التأثير والتأثر سواء من الأدب القوميِّ أو العالميِّ .

* * *

ثانيًا – الشّخصيات المسرحيَّة

تعد الشخصيةُ في المسرح – كما في القصة – الهيكل الأساسي الذي يحرّك المؤلفُ من خلالها الأحداث ، فالشخصية في البناءِ الدراميِّ – والقصصيِّ – ليست أداة (مساعدة) في الكشف عن

سماتِ العملِ الأدبيِّ فحسب ، بل هي أيضًا (لازمة) أساسية وعنصرٌ رئيسي للوجود الدراميِّ أو القصصيِّ ، فالحركة في الأدب - كما هي في الواقع - لا تنشأ في فراغ ، ولا تدور بين أشباح ، وإنما الحركة تدور بين شخصيات تعيش في واقع إنساني معين ؛ من هنا فإن المؤلفَ المسرحيَّ - والقصصيَّ - إذْ يختار وينتقي شخصياته ، فإنه يحدد الهيكل الأساسيَّ لا لبناء عمله فحسب ، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضًا .

شخصيات مسرحية « بعد أن يموت الملك » عبارة عن خمس عشرة شخصية . ويمكن أن نقسمها إلى خمس مجموعات ، تمثل كل ثلاث منها (وحدة) واحدة من حيث الأهمية . وهذه الأهمية يمكن أن نرتّبها بحسب الحضور المسرحي والمشاركة في بناء الحدث كما يلي :

١ - شخصيات أساسية :

(أ) الملكة - الشّاعر - الملك .

(ب) المؤرِّخ - القاضي - الوزير .

٢ - شخصيات متوسطة الأهمية (ثانوية) :

(أ) الجلاد - الخياط - المنادي .

(ب) امرأتان من الجواري - الطفل المنتظر (الابن) .

٣ - شخصيات على الهامش :

نساء الجوقة الثلاث

وهن اللائي يقدمن المسرحية ، ويعلّقن على أحداثِها ، ويقمن بدور (الراوي) ، وأحيانًا يشاركن في الحدث المسرحيِّ .

ويمكن أن نتأملَ أهميةَ الشَّخْصيات في المسرحَيةِ في ضوء هذا الجدول :

الرئيسيَّة		الثّانويَّة		الهامشيَّة
أ	ب	أ	ب	
٣	٣	٣	٣	٣

إذا افترضنا أن المؤلفَ وهو يصوغ عمله المسرحي كان واعيًا - أو غير واع - لهذه التقسيمات

(الثلاثية) فإن هذا يؤكِّد عنايته المقصودة ببناء المسرحية على هذا النحو المنطقي من التقسيم . إن عمليةَ الإبداع عند أديب عبقريٍّ - مهما بدت عفوية أو طبيعية - تعكس قدرةً منضبطةً على هندسة البِناء وتعادلية التَّشكيل . فإذا أضفنا لهذا أن المسرحيةَ تتكونُ من (ثلاثة) فصول ، وأن المؤلفَ قَد حافظ على الوحدات الثلاث (the three units) التي حدَّدها أرسطو في المسرح وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان . . فإن هذا كله يوحي بأن **المؤلفَ كان يسيطرُ عليه وعيٌ يقظٌ بكلِّ ما يتطلبه العملُ المسرحيُّ من تكنيك منطقيٍّ ؛ نتيجة لثقافةٍ دراميةٍ عميقةٍ حصلها عن طريقي النَّقد والأدب في آنٍ واحد** . إن أهم سماتِ المسرح المعاصر أو (modern drama) كما يذكر « أنتوني كابوتي » هي الوعي بتقاليد المسرح القديم حتى يمكنَ تطويرُها أو التعديل فيها[١٤] .

يلاحظ أيضًا أن المؤلفَ كان يصور كلَّ شخصيةٍ بطريقةٍ (خاصة) تتلاءم ودورها في إدارةِ الصِّراع المسرحي . حقيقة أن المؤلفَ كان متعاطفًا مع شخصيتي الملكة والشاعر ، لأنهما يجسدان رؤيته في العَلاقة الجدليَّة بين الملكة (الوطن) والشاعر المثقف الجدير بمسئولية الإنجاب والخصوبة ، وبالتالي الحكم . لكنه رغم هذا حاول ونجح - في تقديري - في أن يقدّم كل شخصيةٍ بسماتٍ فرديةٍ مُتفرِّدة ، مما أكسب عمله حيويةً وتناغمًا : فشخصية الوزير غير شخصية القاضي ، وكلتاهما مختلفتان عن شخصية المؤرخ ، على الرغم من أنهم جميعًا ظلٌّ مشوه لطغيان الملك ، ودور كل منهم لا يتجاوز مجرد تبرير ما يقوم به الملكُ من حماقات . فالملك حين ينادي الوزير ليسْتشيره في أمر حياكة عباءة جديدة للحكم ، يدور بينهما الحوار التالي :

الملك : أَقْدِمْ وانْظُر . . شارِكْنا الرَّأي

هَذا الزِّرُّ أَ لَيْسَ مِنَ الأَنْسَبِ أَنْ يَرْتَفِعَ مِنَ الصَّدْرِ حَتّى قُرْبَ الرَّقَبَةْ

ما هَذا . . تَطْريزٌ . . لا . . لا . .

بَلْ إنَّ الأَنْسَبَ أَنْ يَنْتَقِلَ مِنَ الجَيْبَيْنِ إلى الكُمَّيْنِ ، هَذا يَجْعَلُهُ أَجْمَل . . ما رَأْيُكَ . . قُلْ قُلْ لي ما رَأيُك ؟

الوَزير : (بَعْدَ طول تَمَعُّن) الرَّأْيُ لِمَوْلاي .

الملك : أيُّهما أَفْضَلُ . . الجَيْبَيْن أَم الكُمّين ؟

الوَزير : ما قَدْ نَطَقَ به مَوْلاي

الملك : أو أَنْتَ غَبِيّ ؟ . . عُدْ لِمَكانِكَ ذَكِّرْني يَوْمًا أَنْ أُصْدِرَ لَكَ أَمْري أَنْ تَقْتُلَ نَفْسَكَ ؟

الوزير : سَأُذَكِّرُ يا مَوْلاي [١٥] .

هذا المشهد وغيره الكثير على طول المسرحية **يدلُّ على قدرةٍ فائقة من المؤلف على السخرية**

(irony) . وإذا كانت السخريةُ في أدبنا العربيِّ القديم تقوم على (اللفظة) على سبيل التَّورية أو الجناس أو المجاز ، فإنها - هنا - في مسرح صلاح عبد الصبور تقوم على سخرية (الموقف أو المشهد) ، أو ما يمكن أن نسميه سخريةً من الفعلِ الإنسانيِّ أو الحركة الدراميَّة ، وهذه بلا شك سمة انتقلت إلى مسرحه عن طريق الثَّقافة الأدبيَّة الواسعة التي حصلها الشاعرُ من المسرح العالميِّ ، فالسخرية سمة أساسية في هذه المسرحية منذ بدايتها حتّى الختام . من ذلك على سبيل المثال ما تقوله إحدى المقدمات تَمْهيدًا للمسرحية :

المرأة الثالثة : « وبحثنا عن كتاب أرسطو ، فإذا بجميع مثقفينا لا يعرفونَ شكلَهُ ، وجميع الذين يتحدّثون عنه لم يقرأوه ، وأخيرًا وجدنا نسخةً قديمةً منه عند أحد باعة الصور العارية . »(١٦)

من هنا نستطيعُ القولَ بأن السخرية سمةٌ أساسية في بناءِ الشَّخْصية دراميًا ، كما أنها بالتالي سمة رئيسية في بناء المسرحيَّة الشِّعْرية عند شاعرنا منذ البدء حتى الختام . كما أن المؤلفَ قصد - فيما أرى - ألا يسمّي أية شخصية وإنما قدم الشخصية من خلال دورها الاجتماعي ، لأن هذا يؤدي إلى توسّع في الدلالة وتعميم لدائرة التأثير الفني .

غاية ما أود تأكيده هنا هو أن بناءَ الشَّخْصية الدرامية في هذه المسرحية يتسم بالحيوية والإقناع ، في إطار البناء الكليِّ للعمل المسرحي .

* * *

ثالثا - الحوار

إذا كان الصِّراعُ يظهرُ من خلال الحركةِ الدرامية في المسرحية ، فإن الحركةَ تتبدَّى من خلال الشَّخصيات ، كما أن الشخصياتِ بالتالي تتكشَّف من خلال (الحوار) ، **فالحوار هو الأداة الفارقة ، أو هو السِّمة الجامعة المانعة المنظِّمةُ لبنية أيِّ عملٍ مسرحيٍّ** ؛ من هنا فإن درسَ الحوار - بشكل مفصل - يمكن أن يقودنا إلى تحليل أي جانب آخر من جوانب العملِ المسرحيِّ ، فالحوار ليس كلامًا تنطق به الشخصيةُ فحسب ، بل هو منطقها الفكري ، ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي . فالحوار كما يرى « إريك بنتلي » « كلام يحتوي الإنسانَ كله ، والكلام بين الأشخاصِ يحتوي المجتمع كله . . . وعلى الكاتبِ الدراميِّ أن يكتب بفصاحة ، أي أن عليه أن يحقِّقَ مستوى من الكلامِ أعلى بكثير من كلامنا في الحياة . »(١٧)

وإذا كان مؤلفنا قد نجح - كما ذكرنا - في إدارة الصِّراع وتصوير الشَّخصية ، فإن الأداةَ المساعدة في ذلك - بلا شكٍّ أو نزاع - هي الحوار ، والحوار هنا قد اتخذ الأسلوبَ الشعريَّ

وسيلة للتَّعبير . وحوار عبد الصبور في هذه المسرحية لم يكن قادرًا على ترجمةِ بناءِ المسرحيةِ فحسب ، وإنما كان – أيضًا – أمينًا في عكس مستوى معجز من الشّاعرية ، فمؤلفنا ليس مسرحيا فحسب وإنما شاعر أيضًا . وشاعرية الشاعر في هذه المسرحية تتميَّز بسمتين :

الأول .. رهافة الإيقاع الموسيقيِّ وعذوبته ؛ فموسيقى الشِّعر في هذه المسرحية قد بلغت درجة عالية من الصقل والتهذيب ، وهذه السمة لا تظهر في فصل دون آخر ولا مع شخصية دون أخرى . . وإنما يبدو ذلك واضحًا في المسرحية كلها . وهنا نشير إلى أن الشاعر كانت تغلب عليه – أحيانا – طبيعته كشاعرٍ غنائي ، فيستجيب لتطويل الحوار ، وتقديم (مقطوعات طويلة) إلى حد ما ، ربما أطول مما يتطلبه الموقف دراميًا . من ذلك على سبيل المثال . . ما يقوله الملك للشاعر :

« وأنا أَيْضًا أَذْكُر
أَذْكُرُ أَنَّكَ قُلْتَ بصَوْتٍ مُتَعَثِّر :
حَتّى لا يَهْزَأَ بي أَصْحابي الشُّعَراء
ويَقولونَ إذا اجْتَمَعوا في مَقْهاهم إنِّي أَتَسَوَّلُ بالشِّعْر
فَضْلاً عَنْ أَنَّ النُّقّادَ يَقولونَ بأَنَّ العَصْر
يَأْنَفُ مِنْ إزْجاءِ الكَلِماتِ إلى أَعْتابِ الأُمَراء
لَغْوٌ مُضْطَرِبُ المَعْنى ، لَكِنِّي لَمْ آبَهْ لَه
فَأَنا لا يَعْنيني أَنْ تَمْدَحَني كَلِماتٌ تَذْهَبُ في الرِّيح
تَمْدَحني أَفْعالي . . يَمْدَحني التّاريخ
لَنْ أَتَسَلَّلَ في أَرْضِ التَّاريخ كَشَحّاذٍ يَلْتَفُّ بأَسْمالٍ مُتَهَرِّئَه
وعَلَيْها بُقَعٌ مِنْ سَيِّئِ شِعْرِكَ
ولِهَذا لَمْ آبَهْ لِكَلامِكَ . . قُلْتُ
أَنا لَمْ أُدْخِلْكَ مَعِيَّتي لِتَمْدَحَني
بَلْ كَيْ أَسْمَعَ صَوْتًا يُنْعِشُني . . يَجْعَلُني أَشْعُرُ أَنِّي . . أَنِّي . .
إنَّكَ تَدْري أَنِّي رَجُلٌ تُثْقِلُهُ الأعباء
حَتّى لا أجِدَ الوَقْتَ لِكَي أَسْتَمْتِعَ بالدُّنْيا . .
مِثْلَ العامَّةِ والدَّهْماء
لَمْ أَكُ مُحْتاجًا لِقَصائِدِ مَدحٍ تَتَغَنّى بي
بَلْ مُحْتاجًا لِقَصائدِ حُبٍّ لِتُغَنّى لي ، تَخْرُجُ بي مِنْ

أَجْواء الإعْياء .
لِتُلَقِّنَها لي ، وتُلَقِّنها للمَحْظِيّات
حَتّى تُنْعِشَني . . هه . . تَجْعَلُني أَشْعُرُ أَنِّي أَرْغَبُ فيما يَرْغَبُ فيه . .
العامَّةُ والدَّهْماء . » (١٨)

موقف آخر يعكسُ هذا القدر المترهِّل من الحوار ، يناجي فيه الشاعر نفسه ، (وهنا ملاحظة جانبية أودّ أن أذكرها وهي أن الشاعرَ المؤلف (يتوحَّد) مع الشاعر بطل المسرحية ، لذلك نجدُ شاعر المسرحية أحيانًا يتحدَّث عن هموم خاصة ، ذاتية ، ليس لها كبير علاقةٍ بتواصل الخطِّ الدراميِّ في المسرحية) . في هذه المقطوعة الطَّويلة يقول الشاعرُ بطل المسرحية الذي تتداخلُ فيه شخصيتا الشاعر المؤلف أيضًا :

« يا سَيِّدَةَ الْمَرَجِ الغَيْميِّ الأَزْرَق
لَوْ أَتَكَسَّرُ كَشُعاعِكِ حينَ يَمَسُّ الأَرْضَ
لَوْ أَهْوي مَيْتًا ، لَوْ أَتَمَزَّق
لا تَتَحَمَّلُ نَفْسي وَطْأَة هَذي اللَّحْظَةِ . تُوْشِكُ نَفْسي أَنْ تَتَفَرَّقَ كالأَشْتات
أَعْتَى لَحَظاتِ حَياتي ، أَخْفَلُها بالرَّغْبَةِ . . والعَجْز
بالفَرْحَةِ . . والخَوْف
بالذِّكْرى . . والنِّسيان
بالشَّوْق . . وبالإشْفاق
أَعْجَزُ أَنْ أَحْيا في الحُبِّ
حينَ تُفاجِئُني عَيْناها الرّاغِبَتانِ الطَّيِّبَتان
أ تراني أَصْبَحْتُ رَمادًا ، أَمْ ما زالَ هُناكَ بَصيصٌ مِنْ نيران ؟
فلأَكْتُبْ حُبِّي في كَلِماتْ
آهٍ . . لا أَقْدِرُ أَنْ أَكْتُبَ شَيْئًا ، تَتَزاحَمُ في سَمْعي الأَصْواتْ
خالِعَةً ثَوْبَ الكَلِماتِ كَما يَخْلَعُ ظِلٌّ أَعْضاءَه
والصُّورُ الْمُنْهالَةُ لا تَتَمَهَّلُ حَتّى تَلْمِسَها عَيْني الْمُنْدَهِشَة
لا أَدْري كَيْفَ يَكونُ الإِنْسانُ فَقيرًا في التَّعْبير إلى حَدِّ الإِمْلاق
حينَ يَكونُ غَنِيًا بالإحساس إلى حَدِّ الرِّعْشَة ، فلأَ تَحَدَّث في مِزْماري . » (١٩)

فهذا الحوارُ لا يعبر عن هموم بطل المسرحيَّة بقدر ما يعبِّر عن هموم المؤلِّف نفسه . ولا أريدُ

أن أطيل في الاستشهاد ، ولا في الحديث عن هذه (المقطوعات) الغنائية التي قد لا تتلاءم وحوار المسرح الذي يتطلب درجةً فائقة من التكثيف والتَّركيز والاختصار ، لأن الإعجازَ في الإيجاز . . وليس في التَّطويل والاسترسال ، وأعود إلى ما كنت قد أثرته في بداية هذا الجزء مؤكدًا أن لغةَ الحوار في هذه المسرحية تتميز بموسيقى عذبة متناغمة بعيدة عن النشاز والزحاف ، وغير ذلك من علل العروض وآفات موسيقى الشِّعر .

السِّمة الثانية : فيما يتَّصلُ بالحوارِ .. أو اللُّغة ، هي أن اللُّغَةَ الفنيَّةَ باعتبارها لغة شعرية تتميز بقدرةٍ هائلةٍ أيضًا على التَّعبير بالصورة .. الصورة الشعرية ، فالمؤلف المسرحي هنا لم ينس أنه (شاعر) بالدرجة الأولى ؛ لذلك كان اعتماده على الصورة يبدو بشكل مطّردٍ على طول المسرحيَّة وعرضها ، ومع كل شخصياتها . إن الشعر - كما هو معروف - أكثر أنواع القول اعتمادًا على (الصورة) والبعد عن الدلالاتِ المباشرةِ ،والميل إلى ما يمكن أن يسمّى بالتوظيفِ الاستعاريِّ للغة . « فالصورة منهج - فوق المنطق - لبَيان حقَائق الأشياء . إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات ، والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء ، يثير العَواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية . »[٢٠]

الصورة في مسرح صلاح عبد الصبور - كما في شعره - تتجاوز العَلاقَة التشبيهية والاستعارية إلى تضمين للأسطورة أحيانًا وإيماء ذكي مختصر لها ، مثل هذا المقطع الذي تحدَّث فيه الملكة الشاعر (مضمنة) حوارها جزءًا من قصة السيدة مريم العذراء ، حين كانت تتأهب لمولد السيد المسيح . وهذا التضمين يمكن أن نردَّ صوره بيُسرٍ إلى أسلوب « القرآن الكريم » . تقول الملكة مخاطبة الشاعر :

« حَتّى إنْ جاءَ الْمَوْعِدُ
جِئْتُ إِلى جِذْعِ الشَّجَرَة
وهَزَزْتُ إلى الأَغْصانِ الْمُخْضَرَّةْ
عِنْدَئِذٍ . .
لَنْ أَحْتَكِمَ وَإِيّاهُم للدَّم
سَأشيرُ إِلَيْهِ . . لِيَتَكَلَّم . »[٢١]

على هذا فالصورة عند شاعرنا تتجاوز الأنساق المألوفة في البلاغةِ القديمة إلى أنماطٍ متعددة من التَّشكيل والتخيل ، بدرجة نستطيع معها القول بأن شاعرية صلاح - هنا - أعلى مقامًا وأرفع درجةً من دراميته . وشاعرنا المسرحي هنا لا يوظف الصورة من أجل إثراء الجملة الشعرية /

الحواريةِ فحسب ، وإنما من أجل إثراء العمل المسرحي كله على مستوى : الصراع والحركة والشخصية .

* * *

وبعد . .

فقد أشرت في صدر الدراسة إلى جودة النَّصِّ المسرحيِّ وهذا ما حاولت بيانه ، كما أشرت إلى أن **للمسرحية عَلاقة ما بالواقع التاريخي الذي صدرت فيه** ، فقد كتبتْ بُعَيد وفاة جمال عبد الناصر ، وفي أثناء فترة النكسة واحتلال اليهود للضفة الشرقية للقناة . وهنا أطرح سؤالاً محددًا مؤداه : إلى أي حدٍّ كان صلاح عبد الصبور يقرن بين الواقعِ والأدب ، وهل هناك علاقةٌ بين العملِ المسرحيِّ وهذا الظرف التاريخيِّ ؟

الذي لا شكَّ فيه أن هناك علاقةً وثيقة ، ويكفي إثبات هذا ، ليحاول من أراد أن يكتشفَها بنفسه لنفسه ، حتى يتثبّتَ من أن هناك علاقةً قوية بين أحداثِ المسرحيةِ وظروف الواقع المصري بعد وفاة عبد الناصر .

* * *

الفَصلُ الحادي عشر
الدِّراما غناء .. في مَسْرح نجيب سرور

« والغُنا زي الصَّلا
والصَّلاة زي الغُنا
واللِّي بيغني غناوي ابْنِ البلد
بَعْد مُوته يِفْضَل بيصلِّي عليه » .

نجيب سرور
مسرحية « منين أجيب ناس »

الديموقراطية والمسرح

لا يزدهر المسرحُ أدبًا مكتوبًا أو فنّا إلا في مناخ ديموقراطيٍّ حقيقيٍّ ، يتيح له النشاطَ والازدهارَ ، ويمنح الفنانَ طاقاتٍ متحرِّرة قادرة على الخلق والإبداع . إن جوهر الدراما المسرحية هو (الصراع) الذي يتناولُ قضيةً إنسانية ، تتعدَّد الأساليبُ الفكريةُ في كشفِ تأزُّمها ، وتتشعَّب السبلُ والمعتقداتُ في طُرق حلِّها . هذا الصِّراعُ الدراميُّ يستمدُّ عناصرَه من جدلِ الحياةِ حولَه . وكلما كان الواقع الذي يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكري ، فاتحًا النوافذ المضيئة للجدل ، واعيًا بأن التقدمَ لا يتم إلا من خلال حريَّةٍ فكريَّةٍ وحركة ديموقراطية – صار ذلك هو المناخ الحقيقي الذي يزدهر فيه فنُّ المسرحِ ويطرد تقدمه : تأليفًا وتمثيلاً . ولا أدلُّ على صدق هذه المقولة سوى ما نلحظه من ازدهارة واضحةٍ في أعقاب نصر أكتوبر ١٩٧٣ ، بعد أن شحبت الحركةُ المسرحية بعد نكسة ١٩٦٧ .

وأهم ما يلاحظُ حول هذه الازدهارة في المسرح المصري اليوم ، هو أن مسرحَ الدولة لا يقدم سوى مسرحيات قليلة جدًا من ناحية ، وأغلبها ضعيف القيمة الفنية من ناحية أخرى .

بينما يقوم مسرح الدولة الرئيسي بدور فني متواضع ، يظهر المسرح (الخاص) بفروعه المتعددة بارزًا في حلبة الصِّراع الفنِّي بين المسارح . وهذه الازدهارةُ اللافتةُ للمسرح الخاصِّ تسعى جاهدة - وبشكل واضحٍ رغم تنوُّع وتفاوتِ الإمكانات - إلى إزالة ما أشيع عنه من أنه مسرحٌ تجاريٌّ أعد فقط للمتعة والتَّسلية ، أو هضم وجبة عشاء دسم « لقطط السمان » المحلية أو الوافدة . وهناك فرق أخرى خاصة كثيرة - رغم اختلاف الجهد الفني والسمة المميزة لكل منها - فإنها تقدّم بعض محاولات جادة ، وتواصل بِجهدها - (الفردي) مسارها المسرحي بنجاح مطرد .

* * *

أزمة فن أم أزمة نص ؟

هنا يثار السؤالُ التقليديُّ عند الحديث عن أزمة المسرح في واقع ما ، ذلك أن **أزمةَ الفنِّ المسرحيِّ تعدُّ من أكثر الأزماتِ الثقافية تعقيدًا ، لأن الفنَّ المسرحيَّ يحتاجُ إلى النصِّ الجيّد والمخرج الذكي والممثل المدرب والمشاهد المثقف - مضافًا إلى كل ذلك الدعم السخي المطرد من الجهات المشرفة على الفنونِ والآداب** . والأمر من وجهة نظري فيما يتَّصلُ بالنَّصِّ الأدبيِّ - باعتباري ناقدًا - أن (النص) ما زال يمثل إحدى العقبات الحقيقية أمام المسرح المصريِّ المعاصر ، خاصة وقد ترك توفيق الحكيم الكتابة للمسرح بعد أن أدى دوره بنجاح ،وحدثت الوفاة أيضا لنعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس. ولم يعد هناك من صوت إلا بعض مسرحيات لعلي سالم وشوقي عبد الحكيم وألفريد فرج ، والأمر كذلك بالنسبة للمسرح الشعري، فقد توقفتْ إسهامات عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور اللذين قدما محاولاتٍ كثيرة جادة . **وعلى الجملة نؤكد أن قدرًا كبيرًا من أزمة المسرح المعاصر هي « أزمة النص » بدرجة كبيرة** ، ولا أدل على ذلك من وضوح تجارب الاقتباس والتَّمصير في المسرح الخاصِّ بصفة عامة . وهذه وحدها كارثة فنية ، إذ بعد قرن كامل من الاتِّصال بفنِّ المسرح ، ما زال الكاتبُ المسرحيُّ العربيُّ متعثرًا - لأسباب كثيرة - في أن يقدمَ النَّصَّ الجيدَ ، الذي يستوعبُ حاضره ويصوغ همومه ، ويشكل حقيقة تجربته الخاصة .

خلاصة القول : إن واقعنا الاجتماعي يعكس - كما ذكرت - تحقق الشرط العام لقيام نهضة مسرحية نشطة وجادة ، هذا الشَّرط هو وجود انفراجةٍ ديموقراطية في المجتمع المصريِّ المعاصر. ورغم ذلك فإن المتتبع لحركة المسرح لا يلبث أن يكتشف أن هناك غيابًا واضحًا للنصِّ الجيدِ ، الذي يعد الأساس الأول لنهضة المسرح المنشودة .

* * *

عودة الشاعر المغترب

عاد – بعد طول خوف وشوق – نجيب سرور إلى مسرحِ الأدب ، وبدأ يواصلُ مساره : فنانًا مرموقًا ، له دوره الأصيل في إثراء أدبنا المعاصِر ، بما يملك من مواهب أصيلة وأدوات متمكنة . وإسهامات نجيب سرور تؤكد مكانتَه الفنية – بقدر ما توحي بمزيدٍ من الأمل الواعد فيه – حيث درس الإخراجَ المسرحيَّ في موسكو ، واشتغل به في مصر (١٩٦٤ – ١٩٧٢) ، وترجم وأخرج بعضَ المسرحياتِ المترجمةِ لعل أهمها « بستان الكرز » لتشيكوف (١٩٦٨) . كما ألَّف ثلاث مسرحياتٍ شعرية ، قُدِّمت على المسرح هي ياسين وبهية (١٩٦٥) – آه يا ليل يا قمر (١٩٦٨) – قولوا لعين الشمس (١٩٧٠) . وقد صدرت له دراسة نقدية عن المسرح بعنوان « حوار في المسرح » (١٩٦٩) ، ومجموعة شعرية باسم « التِّراجيديا الإنسانية » (١٩٦٧) .

أخيرًا عاد نجيب سرور بعد مرضٍ مرهقٍ وأزمةٍ نفسيةٍ ضاغطة – وما أكثرهما على كل فنانينا ومفكرينا بدرجة تدعو إلى الخوف عليهم ! – عاد ليدرسَ الإخراجَ المسرحيَّ في معهد الفنون المسرحية . وقد أصدرت له مجلة « الكاتب » القاهرية على أربعة شهور متوالية (نوفمبر ١٩٧٥ – فبراير ١٩٧٦) عملين أدبيين هما « بروتوكولات حكماء ريش » و « أفكار جنونية في دفتر هاملت » . كما ظهرت له بعد ذلك مسرحيته الشعرية الرابعة « منين أجيب ناس » – التي سوف نتناولها بالدراسة والتحليل .

* * *

« منين أجيب ناس »

هذا هو العنوان « الفولكلوري » لرابع أعمال نجيب سرور المسرحية الشِّعرية . والعنوان على هذا النحو ليس مفاجئًا لما سبق من عناوين لأعمال صاحبه المسرحيَّة ، فقد تزاوج في وجدانه (المسرح والغناء) ، واستطاع أن يجمع بقدرةٍ بين أداتيْن يستعصيان على الكثيرين . ولكن الذي لا ريب فيه هو أن سمة « الغنائية » قد طغتْ على حركة « الدراما » في هذه المسرحية – كما سيتضح من خلال التَّحليل والتفسير .

أول ما نتوقَّف عنده هو (عنوان) المسرحية : إن الأديبَ لا يختار عنوان عمله عفوًا أو اعتباطًا ، وإنما بعد تأمُّلٍ شديدٍ وجهدٍ واضحٍ ، حيث إنه لا عفويةَ في الفنِّ الجيد . وهذا العنوان يضعُ أيدينا على حَقيقتين هامتين :

الأولى : هي أن العنوانَ جملةٌ فولكلوريةٌ غير تامّة – دلاليّا – مستمدَّة من بدايةِ موال أدهم

الشرقاوي . . حيث يبدأ بقول الراوي :

« منين أَجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
شِبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه . »

وعلى هذا فالشّاعر يلفت النظرَ ابتداءً إلى أن الغناء (بالموال)، سوف يكون سمة فنية أساسية في مسرحيته الغنائية هذه . من ذلك على سبيل المثال ما يقوله أحد الرعاة لنعيمة التي تبحث عن جثة الحبيب المقتول حسن :

« الحِكاية يا نعيمهْ مشْ حَسَنْ
كامْ حسن قبلَك وضاعوا يا حسن
كام حسن هيضيعوا بعدك
يا عَدد ، بس في لمون
أيوه ألْهانا التكاثُر
وافضَلُوا زوروا المقابرْ
يا جُحا عِدّ الغنم
واحده قايمه و واحده نايمه
واللي قايمه هاتْندَبَح زيّ اللي نايمه
يومَ ما ييجي الدُّورْ عليها . » [١]

الحقيقة الأخرى : بالإضافة إلى ما يوحيه العنوانُ من إحساس بشيوع الغنائيَّة بالموال ، فإنه يوحي أيضًا في نفس الوقت – كما تكشف قراءةُ المسرحية – بالتأثُّر الشديد « بالتراثِ الثَّقافي » على مدى واسع وشامل : ابتداء من أناشيد الموتى الفرعونية ، ومرورًا ببعض معاني القرآنِ الكريمِ وإنجيل السيد المسيح وتلمود اليهود ، ثم شعر أبي العلاء المعري خاصة « اللزوميات » وشعر أحمد شوقي ، وانتهاء بالشاعر الشعبي بيرم التونسي ، بل إن مضمون المسرحية يعكس أيضًا تأثرًا واضحًا بالأغاني الشّعبية والإذاعية فردية كانت أو جماعية . من ذلك على سبيل المثال هذا المشهد الأول من المسرحية الذي تغني فيه الفلاحاتُ والراوي (ص ٧) :

« الفلاحات : البحر بيضْحك ليه ، وأنا نازلهْ أدّلع أملا القُلَلْ
الراوي : البحر غَضْبانْ ما بِيضْحكْشِ
أصل الحكاية ما تضحّكْشِ
البحر جرْحه ما بيدْبلشِ
وجرحنا ولا عُمْره دِبلْ . »

بل إن الشاعرَ أحيانًا يمزجُ بين أكثر من موال ، ويقدم نوعًا من التَّصرُّف الذكيِّ في إحياء الموروثِ الشعبيِّ ومزجه وتطويره ، فمن موال ياسين وبهية يأخذُ الجملة المشهورةَ :

« يا بهية وخبريني ع اللّي جتل ياسين »

كما يأخذ مطلع موّال مشهور هو :

« عطشان يا صبايا دِلُّوني على السبيل »

من هذين الموالين يقدم مزجًا طريفًا حين يذكر على لسان فلاح يسأل نعيمة (ص ٦١) :

« يا نعيمة وخبِّريني
خبِّريني يا نعيمة
يا سواقي الدَّم دوري
القَتيل بَعْدِ القتيلْ
يا عطاشه ما فِيشْ سَبيلْ . »

* * *

البنيةُ العامَّة للمسرحيَّة

تمثل الحكايةُ الشعبيةُ « لحدوتة » حسن ونعيمة ، خلفيةً رئيسيَّة ، شكَّلت البنية الفنيَّة العامة لمسرحية « منين أجيب ناس » . وتوظيف نص ما : أسطوري أو تاريخي أو ديني أو أدبي أو فولكلوري ، واستلهام إطاره الفكري قديم في كل الأنواع الأدبية . والأديب حين ينحو ذلك المنحى لا يتقيد – بشكل صارم – بالأساس الفكريِّ للعمل الفنيِّ المستوحى في مجمله ، **وإنما له الحرية الكاملة في تعديل الصِّياغة ، وتغيير المضمون وصورة الشَّخصية وطبيعة الموقف الإنساني ، بما يتيحُ له إمكانية التَّعبير عن وجهة نظر (خاصة) جديدة** . ويمكن أن نذكرَ بعض نماذج تؤكد ذلك منها : « كيلوباترة » في مسرح كل من وليم شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقي ، ثم « أوديب » في مسرح كل من سوفوكليس وتوفيق الحكيم وعلي سالم .

وحين نعودُ إلى بعض نصوصِ حكاية حسن ونعيمة الشِّعْرية نجد أنها كما سجلها أحمد شوقي عبد الحكيم :

« قِصّةْ جدعْ اسمُه حسن وجهُه أزْهَى من هِلالْ شَعْبان
حبّتُه بنيه اسمها نعيمه من الْمنْشِيه . » (٢)

لكن أباها يرفضُ أن يزوجَها ذلك المغني الفقير الغريب ، فيخطف حسن نعيمة ، ثم يأتي

الوالد يطلب إعادتها على أن يزوجه إياها كما تقضي بذلك التقاليد ، ويصدق المحب الطيب (حسن) كلامه ، ويذهب خاطبًا فيلقى مصرعه في بيت الحبيبة ، وتلقى جثته في النيل . وبعد أن تصل الجثة إلى قريته ، يتنكر ابن عم له ضابط بوليس في زي عرافة إلى أن يكتشف أسرارَ الجريمة ، ويحكم بالقبض على الجناة ، وتصرّ نعيمة على أن تبقى عذراء وفاءً لحبيبها ، وتنهي الحكاية بهذه الوصية :

« أوصيك يا غريب ما تحبّ بَرّه بَلَدَك
تموت غريب المنازل ، وتحزنْ عليك بَلَدك
وقليلْ يا غريب إنّ الخبر وصّلوهْ بلدك . »

نجيب سرور يعتمدُ على هذا المضمون التراجيديِّ للحكاية نفسها ، بيد أنه يبدأ من حيث انتهت – بعد أن تم اغتيال حسن ، ونعيمة المخلصة تسيرُ من بلد إلى بلد باحثة عن جثته (كأنها إيزيس في الأسطورة الفرعونية القديمة) . وفي كل مكان تحلُّ فيه تجد فئة من الشَّرائح المسحوقة في المجتمع ، تتحاور معها وتكشف لها أن هناك في كل مكان ، حسنًا آخر صريعًا ، ولكن الفاعل – الظالم مجهول ، ولا سبيل لأخذ الحقِّ منه ، لذلك يقول أحد الفلاحين لنعيمة (ص ٦٧) :

« واحْنا . . طيّب نفرق إيه
عن حسن
جتّة صاحيه في الجبل
تفْرق إيه عن جتَّه في النيل ميتَه
و ورا الاتنين يا بِنْتي بَشوات . »

وعلى هذا يصبحُ حسن (رمزًا) لكل من حاول مقاومة الظُّلم ، لهذا صار . . « في كل كفر بيندبح » لأنه (ص ٢٦) :

« كان يغنّي للأهالي
واللي ما يغنّي ويرقُص للعُمد
يرتمي في النيل كده
لا جنازة ولا قَبر » .

في هذا السياق الرمزيِّ أيضًا تصبح نعيمة مثل إيزيس الوفية المحرضة على الثورة ، الساعية إلى قهر الظلم ، تبحث عن « حوريس » آخر جديد ، ليعيد إلى جثة حسن (كما عادت إلى جثة أوزوريس) الحياة والأمل ، كما يعيد إلى أرض مصر الحرية والعدل .

* * *

الصِّراع محور الحركة الدرامية

رغم وحدة الفنون الأدبية واتِّساق المعايير العامة التي يمكن أن تكونَ أسسًا ثابتة لدراسة أي (نوع) أدبي ، باعتبارها جميعًا فنونًا تعتمدُ على (اللغة) التَّعبيرية الرامزة - رغم ذلك فإن لكلّ نوع أدبي (أساسه) الجمالي الرئيسي ، الذي ينبغي أن يتجه إليه - ابتداء - دارسه ومتذوقه ، فناقد القصّة يتجه إلى كيفيةِ خلقِ القاصِّ للشخصية الإنسانية ، وبيان مدى توفيقها في التعبير - بالمعادل القصصي - عما يريد أن تصوره القصة . وناقد الشعر يتجه إلى طبيعة موسيقاه وإلى طريقة تشكيل الصورة الفنية فيه باستخدام أهم خصائص اللغة من حيث الرمزُ والمجاز . أما الدارس لجماليات العمل المسرحي ، فعليه أن يتوجَّه مباشرةً إلى التَّعرف على « طبيعة الصراع » فيه الذي يشكل محور الحركة الدرامية ، وكيف يديره الفنان ، وعلى أيٍّ من الفلسفاتِ الفكرية يصوغه ؟

الكاتب المسرحي - أيا ما كانت الفلسفة التي تحرك طبيعة الصراع في عمله - ينبغي أن يوازن عند المعالجة الفنية - بين محوري الصِّراع ، وأن يبرز قطبي التَّقابل والتناقض ، حتى تتسقَ الحركةُ الدرامية في مسرحه . إن المسرحية تتشكَّل بنيتها الدرامية عن طريقِ شخصيات حية متصارعة ، تتحاور حولَ قضيةٍ إنسانيةٍ بوجهات نظر متعارضة ، مما يتيحُ ظهور عناصر ذلك الصِّراع الإنسانيِّ بشقيه ، لذلك لا ينبغي أن تطغى فنيا شخصية تحمل وجهة نظر ما ، على شخصية تحمل وجهة نظر مقابلة ، إنما تقدمُ كل منهما بحيث تعطي كل - على حدة - فرصة متكافئة ومتوازية لتعبر - بنفسها مباشرة - عن وجهة النظر الخاصة بها ، حتى لو كانت هذه الشَّخصيات المتقابلة تعبر عن الظُّلم أو الشَّر أو الخسَّة ، أو تلعب دورًا كريهًا ، أو تمثِّلُ نموذجًا لا أخلاقيًا .

حين نأتي إلى مسرحيتنا « منين أجيب ناس » سوف نجد أن المؤلف رغم وعيه الفكري بأن ليس ثمة صراع فني يمكنُ أن يكون في مسرح اليوم إلا الصِّراع الحق بين إنسانٍ ظالم أو مستغِل وآخر مظلوم أو مستغل - رغم ذلك فإن **الصِّراع الدائر في مسرحيته (واحدي) الحركة ، جزئي المحور؛** ذلك أن نعيمة الحبيبة الثكلى حين تذهب (ومعها كلبها عنتر تأكيدًا لرمز الوفاء) باحثة عن جثة حسن ، تلتقي في كل مرة بفئة من جماهير الشَّعب مسحوقة ومغبونة ، وبعد أن يبدأ الاثنان في الحوارِ نكتشف دائمًا أن من أمامنا على المسرح شريحة إنسانية (مكررة) على المستوى الفني ، ومؤكدة لدلالة سبق أن برزت ، ولا نشهد - ولو لمرة واحدة - أي مشهد يقدِّم الوجه المقابلَ للصورة ، والمحور الآخر في الصِّراع ، وهم المضطهدون للبشر ، السارقون حريتهم وخبزهم وحبهم .

في المشهد الأول من الفصل الثاني - على سبيل المثال - تتحاور نعيمةُ مع مجموعة من

الفلاحين حول خراب حياة الفلاحين ، وفقر ديارهم وانتشار الظلم بينهم (ص ٥٢) :

« ما هوّ لو كان فيها عدل
يا نعيمه . . ما كنش يبقى فيها قتل
ولا سرقة . . ولا غدر
ولا خطف . »

(لست أدري . . لم جعل الفلاحين في هذا المشهد يتحدثونَ عن شجاعة الجنود ، بينما هناك مشهد آخر خاص بهم ص ٥٥؟)

ويكشف الحوارُ بين نعيمة والفلاحين أنهم مثل غيرهم (المراكبية - الرعاة - الجنود - العمال الطلبة . . إلخ) يعرفون الحقَّ والحقيقةَ - يعرفون كلَّ شيء ، وكأنهم لا يدركون أيَّ شيء ، إنهم يعرفون فقط حكمة (الكلمة) المجردة لا قدرة (الفعل) المتحقق ، لذلك تنتهي المسرحيةُ بأن تنصحَ إحدى الحوريات نعيمة قائلة (ص ١٢٩) :

« شِدِّي حيلك واصْبري
إوْعي . . إوعي تِكْفَري أو تِيْأسي
واحْذري م الانتحار
مهما طَالْ الانتظار
ربنا كبير يا نعيمه !»

هكذا تتوالى الفصولُ والمشاهدُ في المسرحية بنفس (التحدد) الفكري ، و (يتكرر) نفس التكنيك الفني ، فالمشاهد كلها حوار - بالغناء - بين الحبيبة الثَّكلى وجماعة من المسحوقين . كلاهما مظلوم فماذا يقدر أن يعطي مظلومٌ لمثيله ، إنه لو استطاع لأخذ حقه ، إن فاقد الحقِّ لا يعطيه . وهذا (العيب) الفكري ، الذي أضعف كثيرًا من حركةِ المسرحيَّة دراميًا ، وسلبها دهشة المفارقة وجدة التَّوقُّع ، مصدره بالدرجة الأولى - في تقديري - أن المؤلف ، سواء أراد أم عجز ، لم يقدم محوري الصِّراع متعادلين ، حيث لا نشهد دائمًا سوى المظلومين ، المظلومين ، المظلومين ؛ لذلك تتغير الشخوصُ والمشاهدُ بينما تبقى التيمة الفكرية والدلالة الفنية ثابتة متكررة .

* * *

الغنائيَّة

تشكيل بنية المسرحية وإدارة الصراع فيها - على نحو ما أشرنا - جعلها تتجه بالضَّرورة نحو الغناءِ المتأملِ الحزين ، إذ إن المؤلفَ شاعرٌ ، ومن حقه أن يؤكِّد شيوع الغناء في الحياة ، **كأنما البلد**

تريد أن تثور ضد القهر بالغناء (ص ١٠١) :

« البَلَدْ مِنْ كام سنة
فيها هُوجه
ماتقولشِ هُوجة عرابي
بس هُوجه بالغناوي »

الغناء عنده ليس ثورة فحسب ، إنه أيضًا صَلاة (ص ٣٥) :

والغُنا زيّ الصلا
والصلا زيّ الغُنا
واللي بيغني غناوي ابن البلد
بعد موته
يبقي بيصلِّي عليه . »

والشاعر لا يرى نفسه (فردا) في هذا الاعتقادِ بقيمة الغناء و وظيفته ، وإنما هو ابنٌ أصيلٌ لشعب عريق « يحب الغناء » ، لأن (ص ٣٦) :

« الزمَنْ بيعلّم الناسِ الغُنا
غَصْبْ عنْهم
على غَفْلة يفوقوا يلقُوا نفسهم
بين ضوافره
وساعِتْها يغنّوا حتى وهُمَّهْ خُرس . »

على هذا فإنه بناءً على طبيعة تشكيل الدراما ، وإدارة الصِّراع وعلى مزاج مؤلفها الشاعريِّ – كان من المحتم أن تصبحَ **المسرحيةُ كلها أغنية بالجملةِ والموال ، وأن تكون الدراما عنده غناءً** ، لذلك أنصحُ إن قدمت للتنفيذ على المسرح أن يستعانَ في تقديمها بالغناء والرقص التَّعبيريِّ والمثيرات الضوئية ، وتعدد الديكورات ، حتى تخرج المسرحيةُ على المسرح في شكلٍ يتناسبُ وطبيعتها الفنية الخاصة التي أشرت إليها .

* * *

بين أحمد شوقي ونجيب سرور

المسرحية على ذلك النحو الغنائي تذكِّر بمسرح شوقي الشِّعْريِّ كله ، الذي يمكن أن يتحمَّل وجهات نظرٍ نقديةٍ متباينة ، في حين قد يتفق الجميعُ على أن الغنائيَّة سمةٌ أساسيةٌ فيه . والأمر كذلك بالنسبة لمسرحية نجيب سرور هذه ، حيث هي « موال » شعبي ، تختلف فيه الشَّخصيات المغنية ، بيد أن العملَ كله يظلُّ الغناء سمةً أساسيَّة فيه .

بالإضافة إلى الغنائية ، هناك ناحية أخرى مشتركة بين هذه المسرحية ومسرحية « مجنون ليلى » لشوقي ، وتعد (عيبا) فنيا في كلا العملين ، ذلك أننا نجد – في المشهد الأول من الفصل الرابع – قيس مع الجن في وادي عبقر ، يخبرونه أنهم هم الذين وضعوا في قلبه حب ليلى ، وأنطقوا لسانه غزلاً فيها ، مما يجعل قيسًا في النهاية يقر هذا معترفًا لشيطانه الأموي :

أَنْتَ على مَشاعِـــري وشِعْرِيَ الْمُسَيْطِـــرْ

إنْ غِبْتَ غابَ خاطِري وإنْ حَضَرْتَ يَحْضُرْ (٣)

هذا المشهد الذي يعد (حشوا) زائدًا في مسرحية شوقي ، يمكن أن تكون له علاقةٌ ما ، تتَّسق مع طبيعةِ تكوينه الفكريِّ المثالي ، حيث كان يرى أن الفنَّ نوعٌ من الإلهامِ أو العبقرية التي يهبها القدر دون ما إرادة للبشر (٤) .

لكن .. ما المبرر الذي يمكنُ أن نتلمَّسه بالنسبة لهذا الحشو في مسرحية نجيب سرور في المشهد الأول من الفصل الثالث ، ثم المنظر الأخير في نهاية المسرحية من نفس الفصل ؟

قد تُصبحُ الإجابةُ بأن الوظيفةَ الفنية التي يمكنُ أن تؤدي من خلال ذلك ، هي **رغبة المؤلف في أن يبين وحدة تاريخ مصر** ، وأن نعيمة بطلة المسرحية هي إيزيس (إيزوريس) وعزيزة (يونس) وناعسة (أيوب) وبهية (ياسين) وشفيقة (متولي) ، أي أنه أراد أن يعبر من خلاله عن وحدة تاريخ مصر رغم تعدد حلقاته ، وتنوع مراحله ، واختلاف حكامه .

كما يعكس المشهد تصورًا – مثاليًا – يرى الجن أعداء البشر ، والحوريات (الملائكة) أعوانهم التي تقف معهم ، ولكن أي وقفة ؟ وتحت أيِّ شرط (ص ٩٠) :

« بس الوقفهْ عاوزة رجال

حمل تِقيلْ محتاج لِجمال

هِمُّوا وقوموا وشدُّوا الحِيل

شيلُوا معانا واحْنا نشيل

هيّه أمانه . . بعيدْ با خِيانه . »

ونفس الدلالة تتكررُ في نهاية المسرحية حيث تُوصي الحوريات نعيمة بالصبر . . قائلة (ص ١٢٨) :

« خَطِّي فُوقه يا نَعْيمه مرتين
رايحَة جَايّه
جايه رايحهْ
حدّ عارف
مِش جايزْ تهديكي رُوحه بِذْرِتُه ؟
ربّنا قادر يصُون ذُرّيته !»

كذلك يمكن القول بأن الشاعرَ قد وظَّف هذا المشهد (الزائد) لإثراء المسرحيَّة بكسر حدة تَكرار المشاهد المتقاربة المألوفة فيها ؛ ولكن هذا التجَدُّدَ الذي حاول أن يدعِّم به المؤلفُ عمله شيء « زائد » عن الحاجة، ورقعة فنية لا تتسق مع النمو الذاتي لبنية المسرحية . وما كان أجدره- وهو أديبٌ واقعيٌّ وفنانٌ أصيل - أن يبحثَ عن زاويةٍ أخرى ، تلتحم عضويًا وبنية المسرحية على المستويين الفكريِّ والجمالي .

* * *

الاستجابة للتَّداعي

في مجال الحديث عن سلبيات المسرحيَّة لا بد من الإشارة إلى بعض ما جنى عليها فنيًا ، وهو استجابة المؤلف لا شعوريًا - في بعضِ المشاهد والحوار - إلى نغمة (التَّداعي) . حقيقة إن الشيءَ بالشيء يذكرُ ، بشرط أن تكون الإضافة مفيدةً ومثرية . بيد أننا **نجد هذه التداعيات في بعض أجزاء المسرحية تمثل نوعًا من الزعانف الفكريَّة التي ترهق بنيةَ المسرحيَّة** ، ونحس إزاءها أن الشاعر لم يوردها إلا استجابة لا شعورية للتداعي ، الذي قد تثيره فكرةٌ أو حتى لفظةٌ أحيانًا . نرى ذلك - على سبيل المثال - في المشهد الثاني من الفصل الثالث ، حيث العمالُ يتحاورون في أثناء تدخين « الجوزة » ، ويكاد المشهدُ يتحوَّلُ إلى حوارٍ حول الموازنةِ بين تناول الحشيش والمنزول، وأيهما أكثر تأثيرًا على المتعاطي .

أحيانًا أخرى نجد « اللفظة » المفردة تشد المؤلف إلى تداعيات لا يتحملها الموقف ولا يحتاجها ، فعندما يقول عاملٌ معلقًا على حديث زميل له : « يا ميت حلاوه » ، يرد الآخر عليه بمنطق التداعي قائلاً : « اللّي بنى مصر كان في الأصل حَلواني » .

وعندما يتساءل آخر : « حب إيه ؟» تأتي الإجابة المستدعاة وهي :

« حب إيه اللي أنت جاي تقول عليه

أنت عارف قبله معنى الحب إيه ؟»

ولا نريد أن نتحدَّث كثيرًا عن هذه الناحية التي تكادُ تعد **ظاهرةً سلبيةً واضحة في بعض أجزاء المسرحية** ، وإنما نشيرُ في النهاية إلى شبهة تلاق بين المسرحية من هذه الناحية ورواية « تيار الشعور » الحديثة ، التي تخضعُ لاستطرادات متشعِّبةٍ نتيجةَ الاستجابة التلقائية لتداعيات اللاشعور ، وما توحي به من إضافاتٍ فكريةٍ أو لفظية .

* * *

التَّوازي الهندسي في تشكيل البنية

كيف يشكل الفنانُ عمله ويصوغ أجزاءه ويبني عناصره ، خاصة إذا كان هذا العملُ يتكونُ من فصولٍ مختلفةٍ داخلها مشاهد أو مناظر متعددة ؟ وهل يخضع تشكيلُ ذلك العمل الفني لإرادة واعية وقدرة متوازنة في صياغة الجزئيات المتداخلة ، أم أن الأمورَ تأتي عفوًا واعتباطًا دون تعادلٍ ، بحيث نكاد لا نجد هناك تناسقا بين الفصول أو تناسبًا في حجمها ؟

لن نعطي الإجابة على ذلك التساؤل حكمًا تقريريًا أو قاعدة نظرية ، فما أسهل « البغبغة » اللفظية ، وإنما سنعطي مثلاً تطبيقيًا - حول هذه المسرحيةِ التي نحاول تحليلها وشرحها - دون تعميم أو تقرير . وإذا ما أحصينا المسرحية - لنحسب عددَ صفحات كلِّ فصل بالنسبة إلى غيره - فإنها تبدو على النحو التالي :

الفصل	الأول	الثاني	الثالث
المشهد ١	٩	١٢	١٠
المشهد ٢	٧	٩	١٢
المشهد ٣	٧	٦	١٤
المشهد ٤	١١	٧	١٢
المشهد ٥	٧	-	-
المجموع	٤١	٣٤	٤٨

بناء على هذا الجدول يمكن أن ترتبَ الفصولَ - حسب عدد الصفحات - على النسق الآتي :

(أ) الفصل الثالث : ٤٨ صفحة

(ب) الفصل الأول : ٤١ صفحة

(جـ) الفصل الثاني : ٣٤ صفحة

هذه النتائج يمكن أن تفسر رياضيًا على أساس أن هناك نوعًا من التوالي - أو التناسب - في عدد صفحات الفصول ، بحيث يقلُّ أو يزيدُ كلُّ فصلٍ عن الآخر (سبع) صفحات ، أي أن : الفصل (الثاني) = ٣٤ + ٧ = ٤١ (الأول) + ٧ = ٤٨ (الثالث) .

بناء على هذا التوازي العددي والتقارب الكمي نجد أن أضخم الفصول حجمًا هو الفصل الأخير (النهاية) ، ثم الفصل الأول (البداية) ، أي أن الكثافةَ في الصياغة الدرامية كانت حول البدايةِ والنهاية .

استنادًا إلى هذه النتائج (الرياضية) والإحصاءات الحسابية يمكن أن نذهبَ إلى أن هناك نوعًا من التوازي الهندسي في تشكيل بنية المسرحية ، وصياغة فصولها ، أي أن العبقرية الأدبيةَ مهما بدت عفويةَ الإرادةِ عاطفية الإدراك ، فإنها تعمل حسب تخطيطٍ فكريٍّ منظم و وعيٍّ فنيٍّ منضبط إلى حدٍّ ما .

أخيرًا . . فإن هذه بعض الملاحظاتِ النَّقدية التي يمكنُ أن تثيرها مسرحيةُ نجيب سرور الجديدة « منين أجيب ناس » - ولا ريب في أن العملَ الجيدَ هو الأكثر قدرة على إثارة مزيدٍ من القضايا النقدية .

لقد كنت أودُّ أن تكونَ هذه المقالةُ بطاقةَ تحية وتهنئة ، لذلك الصديق العزيز العائد إلى مجاله الفني بما يملك من عبقريةٍ مرهفةٍ وأدوات درامية حقة . ولكن أجمل التَّهاني وأجلّ التقدير - في اعتقادي - هو أن يساعدَ كلٌّ منا الآخر ، على أن يدركَ أين يضعُ قدمه ، وأن نتواصى بالتَّفكيرِ السَّليم ، وأن نتعاهدَ على قول الحقِّ من أجل أن يكونَ الأدبُ والنقدُ أداتين راقيتين في سبيل غدٍ أفضل لجماهير الشعب العربي .

***

وبعد

فقد كتبت هذا المقال بطاقة تحية لعودة الفنان نجيب سرور ، وهأنذا أعيد اليوم نشره إحياء

لذكراه .. فقد رحل الرجل (٢٥ أكتوبر ١٩٧٨) .. وبقي نتاجُه الشعريُّ والمسرحيُّ جزءًا عزيزا من تراثنا الأدبي العظيم .

رحم الله نجيب سرور فقد أدى الكثير للشِّعر والمسرح - رغم العذابات المضنية التي تعرض لها - وأسهم بتراثه الخصب وحضوره اليقظ في نهضة الشعر والمسرح معًا ، وبقي أن يقولَ النقادُ كلمتهم في تراثه ، وأن يضعوه - مع غيره - في المكانة التي يستحقها في مجال نهضتنا الفنية المعاصرة ، ولعل في هذه الدراسة الموضوعية إسهامًا متواضعًا لإحياء ذكرى فنان عظيم .

***

الفَصلُ الثاني عشر
العَقّادُ .. شاعِرًا

والشِّعْرُ أَلْسِنَةٌ تُفْضي الحياةُ بهـــا
إلى الحَياةِ بمـا يَطْـــويه كتمــــانُ
لَوْلا القَريضُ لكانَتْ – وهي فاتنَــةٌ –
خَرْساءَ لَيْسَ لَهـــا بالْقَــوْل تِبْيــانُ
ما دام في الكونِ رُكْنٌ للحيـاةِ يُـرى
ففي صَحائِفِـه للشِّعْـــرِ ديـــوانُ

عباس محمود العقاد

يعدُّ عباس محمود العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤) علمًا من أعلام النَّهضة الفكريَّة والأدبية المعاصرة ، وشخصية (موسوعية) متعدِّدة العطاء : فقد أسهم في الحياة السياسيَّة مناضلاً ومؤرِّخًا، وفي الحضارةِ العربيَّة باحثا ودارسًا لكثير من الشَّخصيات العبقرية في الإسلام والمسيحيَّة . وقد امتدت إسهاماتُه في الكتابةِ الدينية إلى كل ما يتَّصل بالأديانِ السماويةِ ، بل إن الشيطانَ نفسه كان موضوعَ واحدٍ من أهم كتبه ، كما شارك في السياسةِ المعاصرة ، حيث كان وفديًا متعصبًا في أثناء حياة سعد زغلول . وكان جريئًا في تمسُّكه بالديمقراطية مما سبب له – أحيانًا – الاعتقال والسجن .

من هنا فنحن إذْ نستحضر ذلك كله تتشعَّب بنا السُّبل ، وتتعدَّد الراوفدُ الفكريةُ والفنية والإنسانية التي تثيرها شخصيةُ العقاد ، لكن الزاويةَ المحددة التي نريد أن نسبرَ غورها هي محاولة البحثِ عن ملامح العقاد (شاعرًا) . ومما هو جدير بالذكر هنا أن المجالَ الأدبيَّ : شعرًا ونقدًا ، كان أول ملمحٍ ظهر به للجمهورِ وعالم الثقافة ، فقد **عرف الناسُ العقاد أول ما عرفوه شاعرًا**

وناقدًا في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين .

إن العقادَ كان شخصية عبقرية في الفكر والثقافة و(عصاميًا) في النشأةِ والتعليم ، حيث ولد لأسرةٍ فقيرة في مدينة أسوان ، ولم يتجاوز تعليمه الرسمي شهادة الابتدائية ، ومع ذلك فقد ثقَّف نفسه ثقافة عريضةً سواء في المجال العربي أو الغربي ، حيث شملت ثقافته : الأدب والنقد والتاريخ والحضارة والدين والفلسفة والسياسة . وفي مجالِ الأدب يؤكد بعض الدارسين أنه قرأ منذ وقت مبكرٍ دواوين ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء المعري وابن الفارض وابن حمديس الصقلي [١] . كما قرأ كثيرًا في الشِّعر الجاهليِّ والإسلامي خاصة : جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة ، ويؤكد كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » أنه اطلع أيضًا على شعرنا الحديث منذ عصر محمد علي .

وقد امتدت ثقافتُه الأدبيةُ إلى كثيرٍ من النقاد والشعراء الإنجليز لاسيما شعراء الرومانسية أمثال : وردزوورث – شللي – كيتس – لورد بيرون – توماس هاردي – ت . س . إليوت ، وكذلك الشاعر المسرحي الكبير وليم شكسبير .

على هذا فإن العقادَ حين بدأ طريقه في الشِّعر والنقد كان مستوعبا لروافد كثيرة من الثقافة القومية والعالمية . لقد كان العقاد واحدًا من جماعة أدبية جديدة (تضم أمثال : خليل مطران – عبد الرحمن شكري – إبراهيم المازني – أحمد زكي أبو شادي وغيرهم . .) ، وهذه الجماعة كما يقول عنها العقاد نفسه . . « ليست مقلدةً للأدبِ الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشُّعراء الإنجليز ، لم تنس غيرهم ممن ترجم إلى الإنجليزية من الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلّها استفادت من النقدِ الإنجليزيِّ فوق فائدتها من الشِّعر وفنون الكتابة الأخرى . » [٢] وهذه الثقافة الواسعة قد أثرتْ بشكلٍ أو بآخر على شعر العقاد ، الذي يمكن أن نقسّمه إلى مرحلتين :

المرحلة الأولى : أنتج فيها أربعةَ دواوين ، طُبِعت بعد ذلك في مجلد واحد بعنوان « ديوان العقاد » سنة ١٩٢٨ ، صدر عن دار المقطم والمقتطف ، وهذا الديوان لم يطبع مرة أخرى ، وذلك ما يملأ النفس حسرة وألَمًا على تراثنا الأدبيِّ الذي نساعد نحن – بشكلٍ أو بآخر – على ضياعه .

وهذا المجلد يضم أربعة دواوين سبق أن صدرتْ منفردة ، وهي على الترتيب : يقظة الصباح ١٩١٦ – وهج الظهيرة ١٩١٧ – أشباح الأصيل ١٩٢١ – أشجان الليل ١٩٢٨ .

المرحلة الثانية : أنتج فيها العقاد بالإضافة إلى ما سبق خمسة دواوين ، صدرت في مجلد

واحدٍ عن الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٣ بعنوان « خمسة دواوين للعقاد » وتضم الأعمال التالية مرتبة تاريخيا : هدية الكروان ١٩٣٣ – عابر سبيل ١٩٣٧ – وحي الأربعين ، أعاصير مغرب ١٩٤٢ – بعد الأعاصير ١٩٥٠ .

ثم صدرت عام ١٩٥٨ مجموعة شعرية بعنوان « ديوان من دواوين » ، وكما يوحي العنوان تضم هذه المجموعة بعض قصائد سبق نشرها في دواوين أخرى باستثناء قلة قليلة من شعره المتأخر.

***

المرحلة الأولى في شعر العقاد

الحلقة الأولى في شاعرية العقاد تمثلها الدواوين الأربعة التي أشرنا إليها منذ قليل ، وتستوعب المرحلة من سنة ١٩١٦ – ١٩٢٨ ، **التي تعدُّ مرحلة الازدهار والخصوبة في شعره** ، فقد بدأ يكتب الشعر – وهو في الخامسة والعشرين تقريبًا – شابًا ثائرًا متحمسًا تطوف به أحلامُ الشباب ، وأصداء القراءة وآمال المستقبل . **يقول في مقدمة ديوانه الأول « يقظة الصباح »** : « لقد كان كلفي بالشِّعر أول العهد ولعًا لا أعرف سببه ، ولكنني الآن أكلف به معتقدًا أنه شاهد من شواهد نهوض الأمم ، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور ، ثم يستطرد قائلاً : الشعر يعمّق الحياةَ فيجعل الساعة من العمر ساعات : عش ساعة مفتوح النفس لمؤثرات الكون التي يعرض عنها سواك ممتزجة طويتك بطويته الكبيرة ، تكن قد عشت ما في وسع الإنسان أن يعيش . . » [٣]

ولعل أهم سمة يمكن أن نتعرَّف عليها من خلال شعر العقاد المبكِّر هي سمة (الرفض) ، **الرفض المطلق للتقليد** . فقد كان العقاد – وزملاؤه من شعراء الرومانسية – يسعون سعيًا جادًّا نحو التجديد ، الذي كان جوهره – في تصورهم – البعد عما يمكن أن نسميه الأغراض التقليدية والموضوعات المألوفة مثل : الوصف – المدح – الرثاء – شعر المناسبات – الشعر التاريخي .

لقد كان للشعر غرض أو موضوع عند الشاعر الإحيائي ، ثم جاء الرومانسي فنقل العناية إلى (المضمون) ، المضمون الذي يدورُ في إطار الذات الشاعرة غناءً أو بكاءً ، وسوف يأتي الشاعر الواقعي بعد ذلك لينقل المضمون إلى (الرؤية) . . الرؤية الرحبة للإنسان والكون .

هذه الحفاوة بالمضمون الذاتي والتعبير الخاص نجدها مع مطلع الصفحة الأولى من الديوان الأول مؤكدًا ذاتية رؤيته لوظيفة الشعر :

هَذا كِتابي في يَدِ القُرّاءِ　　يَنْزِلُ في بَحْرٍ بلا انْتِهاءِ
فيهِ مِنَ الحِكْمَةِ والغَباءِ　　وفيهِ مِنْ يَأسٍ ومِنْ رَجاءِ
وفيهِ مِنْ حُبٍّ ومِنْ بَغْضاءِ　　وفيهِ مِنْ صَمْتٍ ومِنْ ضَوْضاءِ
صُورَةُ مُحَيّايَ لِعَيْنِ الرّائي (٤)

في الديوان الأول « يقظة الصباح » يقدّم الشاعر مجموعةً متناثرةً من القصائد التي يصعبُ أن يضمها إهابٌ فنيٌّ واحدٌ ، فبعضها قصائد مترجمة من : شعر شكسبير ومسرحه ، وشعر وليم كوبر ، وشعر بيرنز . و وضوح هذا المحور في الديوان الأول يدلُّ من ناحية على قوة تأثُّر العقاد بالشعر الإنجليزي بدرجة لم يستطع أن يتخلص منه ، ومن ناحية أخرى **يدلُّ على أن العقادَ كان يكتبُ رغبة في الكتابةِ دون أن تكون لديه (قضية) خاصة يعبّر عنها** ، وهذه السِّمة جعلت شعرَ العقادِ وبعض معاصريه شعرًا ضعيف التأثير ضيّق الانتشار .

كما يعكسُ الديوانُ الأول تأثره بالشِّعر الإنجليزيِّ يكشفُ أيضًا عن بعض معارضاتٍ لشعراء العربية أمثال : ابن الفارض والمتنبي ، وابن الرومي – الذي سوف يصدر عنه كتابًا فيما بعد – ولعل أهم هذه المعارضات معارضته لقصيدة ابن الرومي (النونيّة) ومطلعها :

أجنْتكَ الوَرْدَ أغْصانٌ وكُثْبانُ　　فيهنَّ نَوْعانِ : تُفّاحٌ ورُمّانُ

والعقاد حين يعارض ابن الرومي يطيل القصيدة – قصيدة الحب الأول ص ٣٧ – بدرجة تُوحي بانبهاره الشديد بشاعرية ابن الرومي والتلذذ بمحاكاته ، وشاعرنا يعبّر في القصيدة عن موقفه من الشِّعر والحب ، فيقول :

إنّي ألوذُ بشِعْري حينَ يَطْرُقُني　　مِنَ الطَّوارقِ نُزّالٌ وَضِيفانُ
والشِّعْرُ مِنْ نَفَسِ الرَّحْمَنِ مُقْتَبَسٌ　　والشّاعِرُ الفَذُّ عِنْدَ النّاسِ رَحْمَنُ

ثم يقول :

الحُبُّ والشِّعْرُ ديني والحَياةُ مَعا　　دينٌ لعَمْرِك لا تَنْفيه أدْيانُ
هِيَ الحَياةُ جَنينُ الحُبِّ مِنْ قِدَمٍ　　لَوْلا التَّجاذُبُ ما ضَمَّتْكَ أَكْوانُ
والشِّعْرُ أَلْسِنَةٌ تُفْضي الحَياةُ بِها　　إلى الحَياةِ بِما يَطْويهِ كِتْمانُ
لَوْلا القَريضُ لَكانَتْ وهي فاتِنَةٌ　　خَرْساءَ لَيْسَ لَها بالقَوْلِ تِبْيانُ
ما دامَ في الكونِ رُكْنٌ لِلحياةِ يُرى　　فَفي صَحائفِهِ لِلشِّعْرِ ديوانُ (٥)

خلاصةُ القول فيما يتّصلُ بالديوانِ الأول أنه يفصحُ عن عدةِ محاور منها ما يتّصلُ بالتّعبير عن

النَّفس ، سواء أ كانتْ نفس إنسان يتأمل الكون ، أم نفس شاعر ، ترى الشعر وحيًا مقدسًا ، وتعده رسالة سامية في الحياة ، « **فالشعر هو المعبّر عن الحياة ، بل لولاه ما عرف للحياة طعم** » .

ورغم هذا الوعي اليقظ بأهمية دور الشاعر و وظيفته ، فإن العقادَ يذكرُ بإلحاح ما يؤكد **إحساسه بالتشاؤم والحزن ، وهو في كل هذه المحاور ينطلق من (فلسفة رومانسية) في الشعر** ، يؤكدها دوْمًا في كل ما كتب – لا في هذا الديوان فحسب ، بل في كل أجزاء ذلك المجلد تقريبًا – فهو يناجي رفيق دربه في الشعر عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ – ١٩٥٨) قائلاً [٦] :

سَتَغْرُبُ شَمْسُ هَذا العُمْرِ يَوْمًا ... ويَغْمُضُ ناظري لَيْلُ الحِمام

فَهَلْ يَسْري إلى قبْري خَيالٌ ... مِنَ الدُّنْيا بأَنْباءِ الأَنام

ويُمْسي طَيْفُ مَنْ أَهْوى سَميري ... ويُؤْنِسُ وَحْشَتي تَرْجيعُ هامَ

وأَحْلُمُ بالزَّواهِرِ دائِراتٍ ... وبالزَّهْرِ الْمُنَوَّرِ والغَمامَ

أما ديوان « وهج الظهيرة » فهو امتدادٌ لنفسِ الأوتار الفنية التي عزف عليها شاعرنا من قبل ، سواء فيما يتصل بالتأمُّل أو وصف الطبيعة أو التعبير عن الحب ، والحب هنا يبدو مركز الدائرة في الديوان ، ويصل إلى درجةٍ رهيفةٍ من الذاتية والمودّة كما في قوله [٧] :

حَبيبي الَّذي لَسْتُ أَعْني سِوا ... هُ إذا فُهْتُ بالْقَوْلِ مُسْتَرْسِلا

وقِبْلَةُ شِعْري الَّتي أَنْتَحي ... إذا أَجْمِلَ الشِّعْرُ أَوْ فُصِّلا

كما يستمرُّ في هذه المرحلة أيضًا تأمُّل العقاد الحزين ، وهو تأملٌ أقرب إلى التَّشاؤم المتفلسف :

ظَمْآنُ ظَمْآنُ لا صَوْبُ الغَمام ولا ... عَذْبُ الْمُدام ولا الأَنْداءُ تَرْويني

حَيْرانُ حَيْرانُ لا نَجْمُ السَّماءِ ولا ... مَعالِمُ الأَرْضِ في الغَمّاء تَهْديني

يَقْظانُ يَقْظانُ لا طيبُ الرّقادِ يُدا ...ويني ولا سَمَرُ السُّمّارِ يُلْهيني

غَصّانُ غَصّان لا الأَوْجاعُ تُبْليني ... ولا الكَوارِثُ والأَشْجانُ تُبْكيني

شِعْري دُموعي وما بالشِّعْرِ مِنْ عِوَضٍ ... عَنِ الدُّموعِ نفاها جَفْنُ مخزونِ [٨]

والأمر الجدير بالذكر هنا أن العقادَ **يقدِّم لبعض قصائده بفقرات نثرية** ، وربّما كان هذا إحساسًا غير واعٍ من الشاعر بأن شعرَه غير مُبين ، فاضطر إلى أن يشرحَه بكلام نثريٍّ . وينكر محمد مندور على العقادِ هذه المقدمات النثريَّة ، ويرى أنها : « ضرورة أحوجَ الشاعرَ إليها إحساسُه بقدرٍ من الغموضِ في شعره بحيث لا يُفهم بغيرها . » [٩]

الجزء الثالث « أشباحُ الأصيل » – يلاحظ ما في عناوين الدواوين من رمز يشخص الليل

والنهار – امتداد لما سبق . ولعل أفضل ما في هذا الديوان – بل في كل شعر العقاد – قصيدته الطويلة « **ترجمة شيطان** » ، التي يقدّم لها أيضًا بمقدمةٍ نثريةٍ تلخّص قصة ذلك الشيطان (المتخيّل) . . وقد كتبها الشاعر – مترجمًا بعض ما كان يعتريه من الألمِ واليأسِ بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد صاغها في شكل (الرباعية) التي تعتمدُ على أربعة أشطر تتفق في القوافي الداخلية والخارجية ، وهو يبدأ هذه القصَّة الشِّعرية على هذا النحو (١٠) :

صاغَهُ الرَّحْمَنُ ذو الفَضْلِ العَميم	غَسَقَ الظَّلْماءِ في قاعِ صقَرْ
ورَمى الأرْضَ بِهِ رَمْيَ الرَّجيـــمْ	عِبْرَةً فاسْمَعْ أعاجيبَ العِبَر
خِلْقَةٌ شاءَ لَها اللهُ الكَنـــــــودْ	وأَبى مِـنْها وَفـاءَ الـشّـاكِــرِ
قَدَّرَ السُّوءَ لَها قَبْلَ الـوُجـــودْ	وتَـعـالى مِـنْ عَـليـم قـادِرِ
قـالَ كُـونـــي مِحْـنَــةً لِلأَبْرِيـــاءْ	فَأَطاعَتْ يا لَـها مِنْ فـاجِـرَه
ولَو اسْتَطاعَتْ خِلافًا لِلْقَضـــاءْ	لاسْتَحَقَّتْ مِنْهُ لَعْنَ الآخِـرَه

حين نصلُ إلى الجزء الرابع – وهو « أشجان الليل » – سنجد فيه أمرًا لافتًا طالما شجبه العقادُ ، وعدّه مثلبة كبيرة بالنسبة للشعر ، وهو ما يمكن أن يسمّى « بشعر المناسبات » ومعظمه يتصل بسعد زغلول ورثاء محمد فريد ويوم الشهداء . . إلخ .

ننتهي من هذا العرض السَّريع إلى أنّ دواوين المرحلة الأولى تعبِّر عن الإطارِ الرومانسيِّ المتأمل الحزين الذي كان يكتبُ فيه عبد الرحمن شكري ، ولكن السمة المسيطرة على شعر هذه المرحلة كلها ، هو ما يمكن أن نسميه برود الشاعرية أو ضعف الحسِّ الفنِّي ، فأنت إذْ تقرأ الشعر لا تحس بنشوةٍ فنية أو دهشةٍ شعوريةٍ أو حتى موسيقى ثرية ، إنه شعرٌ مثل الماء القراح ، قد يكون نقيًا من الشوائب ، لكن لا طعمَ له ولا لونَ ولا رائحة . ومن عجب أن هذا البرودَ الفنيِّ يتصل بمعظم شعر العقاد ، حتى شعر الحبّ ، الذي يتَّسم عند كل شاعرٍ بخصوصية محددة وملامح متفرّدة ، لقد كان العقاد يُغازلُ وهْمًا فجاء نسيبُه سرابًا ، وعلى هذا تبدو الحبيبة مغيبة الصورة والعواطف مصطنعة . يؤكد هذا أيضًا أننا نجد في شعره كثيرًا من (المقطوعات) الشِّعرية ، فنفسه الشِّعري بصفة عامة قصير ، وسوف يتأكد هذا في شعره التالي حيث تندرُ عنده القصائد الطوال .

ومن عجب أن المازني في تقديمه للديوان يناصرُ زميله بتحيُّز واضح ، ويشيد به ، كأنما أتى بما عجزتْ عنه الأوائل ، وهذا ما يشي بقدرٍ كبيرٍ من المجاملة والمغالطة . من ذلك قوله : « بَحْر بلا انْتِهاء . . هذا هو الذي بين أيدي القراء ، مَوْجٌ فَوْقَ موج ، ودِفاع بَعْد دِفاع ، ورَغْوة من ورائِها رغوة ، وحَرَكَة في إثرِ حَرْكَة ، وأوادي مصطفقة ، ورياح مصطخبة ، ومدّ وجزر وضوضاء ،

كأنما انطلقت شياطين الأرض تعوي . . . »(١١)

***

المرحلة الثانية

توقف العقادُ عن الشِّعر كما توقف من قبل زميلاه شكري والمازني لأسبابٍ ذاتية ، بعضها يرجعُ إلى ما حدث بينهم من خلافاتٍ شخصية ومعارك أدبية ، كذلك يبدو أن طموحهم الشِّعري كان أكبر من طاقتهم ، فقد كانوا ذوي صيحاتٍ جريئة في النقد ، وقدرات متواضعة في الأدب . ومن الطبيعي أن يُقابلَ شعرهم بفتورٍ لأكثر من سبب . أهم تلك الأسباب هو ضعف الشعر نفسه الذي قدّموه ، لكنهم توهّموا أن المجتمعَ غيرُ قادرٍ على تقبُّل ما أحدثوه من تجديد ، لذلك اعتزل شكري الشِّعر والحياة وحبس نفسه داخل أسوار ذاته ، كذلك طلّق المازني الشعر طلاقًا بائنًا ، لا رجعة فيه وانصرف إلى الرواية والقصة والمقالة ، أما العقاد الذي كان شبه متفرّغ للشعر والنقد في المرحلة الأولى فقد اتسعت دائرةُ اهتماماته الفكرية والسياسية في حزب الوفد ، ثم الحزب السعدي ، وعلى هذا فقد **أصبح الشعر عنده أحد الاهتمامات الفرعية** ، التي تصدر عن مجرد الرغبة العنيدة في مواصلة النظم وإثبات القدرة على الشاعرية ، لذلك فإن معظم شعر هذه المرحلة تكرار لما سبق أن عزف عليه من أوتار فنية .

أول دواوين هذه المرحلة - « **هدية الكروان** » ١٩٣٣ - يقسّمه الشاعر إلى مجموعة من الموضوعات الشِّعرية مثل : الكروانيات - غزل ومناجاة - صفات وتأملات - قصائد متفرقة في التهنئة ، ثم قصيدة في هجاء الدَّهر وأخرى في رثاء حسين الحكيم . ويلاحظ أن هذا الديوان قد صدر في السنة التي صدرت فيها رواية طه حسين « دعاء الكروان » .

أما ديوان « **عابر سبيل** » **فهو أكثر دواوين العقاد دلالة على إفلاسه الشِّعريِّ ، لأن الديوانَ تجريبٌ بالنظم لفكرة مجرّدة راودت الشاعر** ، مؤداها أن كلَّ موضوعٍ في الحياةِ صالحٌ لأن يعبّر عنه بالشِّعر ، مثل : بيت يتكلم - أمام قفص القرود - واجهات الدكاكين - الفنادق - قطار عابر - المصرف - كوّاء الثياب - سلع الدكاكين - الطريق في الصباح - على سفح الهرم - عسكري المرور ، الذي نظم فيه هذه المقطوعة : (١٢)

مُتَحَكِّمٌ في الرّاكِبيـن	ومـا لَـهُ أَبَدًا رَكوبَـهْ
لَهُـمُ الْمَثوبَةُ مِـنْ بَنا	نِكَ حينَ تَأْمُرُ والعُقوبَهْ
مُرْ .. ما بَدا لَكَ في الطَّريق	و رُضْ عَلى مَهلٍ شُعوبَه
أَنـا .. ثـائِرٌ أَبَدًا ومـا	فـي ثَوْرَتي أَبَدًا صُعوبَه
أَنـا راكِبٌ رِجْلـي فـلا	أَمْرٌ عَلَـيَّ ولا ضَريبَه
وكَـذاكَ راكِـبُ رَأسِهِ	في هَذِه الدُّنْيا العَجيبَـه

أما ديوان « **وحي الأربعين** » فقد كتبه بعد أن بلغَ الأربعين من عمره ، وبعد أنْ طالت رحلتُه في عالم الشعر والنقد . ومع ذلك نراه في المقدمة يعرّف الشِّعر هذا التعريف الغائم غير المحدد « **إن من أراد أن يحصرَ الشِّعر في تعريفٍ محدودٍ ، لكمن يريد أن يحصرَ الحياةَ نفسها في تعريفٍ محدود ، فالشاعر لا ينْبغي أن يتقيّد إلا بمطلبٍ واحد يطوي فيه جميع المطالب ، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق . وكل ما خرج عن هذا البابِ فليس بشعرٍ ، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث .** » (١٣)

على هذا نلاحظ أن هناك بونًا شاسعًا بين آراء العقاد الجريئة في النقد وبين قصائده الباردة في الشعر . وقد قسَّم العقادُ الديوانَ إلى موضوعاتٍ مختلفة تبدأ : بتأملات في الحياة – خواطر في شئون الناس – قصص وأماثيل ، تضم بعض شعر مترجم لأساطير يونانية – وصف وتصوير – غزل ومناجاة ، وغزل العقاد كما يسميه « **غزل فلسفي** » . « لقد سميت إحدى قصائد هذا الديوان « بالغزل الفلسفيِّ » وقد أضحكني بعضُهم حين سألني متباصرًا : وهل الغزل الفلسفي مما يصلح لاستهواء الحبيب ؟ فقلت له : ومن الذي زعم أننا لا نتغزّل إلا لاستهواء الحبيب ؟» (١٤)

هكذا يبدو العقادُ مجادلاً صعب المراس على المستوى النظري ، وشاعرًا محدود الطاقة على مستوى الإبداع ، ومن عجب أنه يقرّ هذه الحقيقة – دون أن يعي – حينما قال (١٥) :

ما لي أُفَكِّرُ في الحَيـاةِ ولا أَرى   شَيْئًا يقِرُّ بها عَلى الـتَّفْكـير
أَنَّى مَضيتُ بها انْقَطَعَتْ كَأَنَّني   شَجَرٌ عَلى الدُّنْيا بِغَيْرِ جُذورِ

ويعلل العقاد سرّ تسميته للديوان الرابع « **أعاصير مغرب** » ، فيرى أنه « اسمٌ صالح لجملة الشعر الذي احتوى هذا الديوان ، لأنه نظم وعالم الدنيا مضطرب بأعاصيره ، وعالم النفس مضطرب بأعاصيره ، ومنه يشبه الأعاصير التي هزّت كيان الشيخ هاردي – (شاعر إنجليزي) – فتمنّى من أجلها ذبولاً في القلب كذبول إهابه . » (١٦)

ليس من اليسير أن نصدّق مقولة العقاد فهو – مثل كل شعراء الرومانسية – لا يهمه العالم الخارجي بقدر ما يعنيه العالم الداخلي للشاعر . الحقيقة فيما يبدو أن (المغرب) ليس مغرب العالم في أثناء الحرب العالمية الثانية ، **وإنما للغروب الرمزيِّ – هنا – عَلاقة بإحساس الشاعر بعجزه وضعفه** بعد أن وصلَ إلى مشارفِ الستين من عمره . يؤكد ما قلناه أن الشعرَ لا يعبّر – في الديوان – عن شيء مما أصاب العالم من كوارث الحرب ، وإنما استمرَّ يعزفُ على أوتاره الموضوعية السابقة ، خاصة الحب – ربما تشبُّثًا بالحياة وتصابيًا في الروح :

« يا فَتاتي
يا حَياتي لا تُراعي بَعْدَ هَذا مِنْ فِراقٍ أَوْ فَواتِ
قَــدَرُ اللهِ كَـفـيـلٌ لَـكَ فـي ماضٍ وآتِ
كُـلَّـمـا فَرَّقَ شَمْلَيْنا دَعانا فالْتَقَيْنا . » (١٧)

ونشير إلى أن هذه القصيدة – ولو أن ما يُشابهها قليل – تعكس قدرًا من التَّجديد الموسيقي ، يمهد للشعر الجديد (الحرّ) فيما بعد ، فالقصيدة من بحر « الرمل » ، بيد أن العقاد يقدّمه بطريقةٍ فيها قدر من الابتكار والتجزيء للوزنِ والتَّغيير للقافية ، إذ نجده في كلِّ مقطعٍ يبدأ بتفعيلة واحدة من « فاعلاتن » تتكرَّر مرتين ، يليهما ثلاثة أشطر في كل منها ثلاث تفعيلاتٍ بقافية تتغيّر بتغيُّر المقطع باستثناء الشَّطر الأخير ، الذي يلزم قافية واحدة في القصيدة كلها .

أما الديوان الأخير فهو « **بعد الأعاصير** » لأنه صدر بعد ديوان « أعاصير مغرب » ، وبالطبع لا يمكن أن تنتظرَ شيئًا جديدًا فيه ، فهو امتدادٌ باهتٌ لكلِّ ما سار عليه الشاعر ، كما يلاحظ أن شعرَ المناسبات مستمرٌ في المرحلة الثانية من شعره ، و وقع فيما كان يؤاخذ به شوقي .

كذلك ظهر قدرٌ من الشِّعر في هذه المرحلة عنده سماه **شعر الفكاهة** – بالطبع سبقه شوقي إلى هذا الموضوع – وهي مقطوعات قصيرة ومحدودة ، مثل هذه الأبيات التي يتندّر فيها على الحبِّ السَّريع والشِّعر الجديد معًا : (١٨)

سَأَلْتُ : ما بالُهُمْ قَدْ تَرَكوا ... غَزَلَ العُشّاقِ في الشِّعْرِ الجَديدْ ؟
قُلْتُ : هَلْ دامَ غَرامٌ بَيْنَهُمْ ... رَيْثَما يَفْرُغُ مِنْ نَظْمِ القَصيدْ ؟
سَنَرى العَهْدَ الَّذي يَرْوي لَنا ... كُلَّ عِشْرينَ غَرامًا في نَشيدْ

* * *

من خلال هذا العرض الموجز لكل نتاج العقاد في الشِّعر يتضحُ أنه من حيث فلسفةُ الفنِّ يدور في إطار الشعر الرومانسيِّ ، الذي يرى أن وظيفةَ الشِّعر هي التَّعبير عن الذاتِ الشاعرة . لكن **العقاد تجاوز التَّعبيرَ عن ذاته كثيرًا إلى بعض موضوعات الشعر الإحيائيِّ وإلى افتعال مواقف شعرية** – كما في ديوان عابر سبيل – لينظم فيها ، لكن تجربةَ العقادِ في مجملها متواضعة القيمة . **لقد كان العقادُ ناقدًا كبيرا ، أما في مجال الشعر فليس له أثرٌ أو تأثير في الوسط الثقافي أو عالم الشعر** . والعقاد ليس بدعة في هذا الفتور الفنيِّ ، فزميلاه شكري والمازني أيضًا يشاركانه نفس المستوى والمصير ، فتراثهم « لا يكاد يكون له جمهور قارئ أو حضور يقظ في إنتاج من بعدهم

من الشعراء ؛ لذلك فإن آراءهم في النقد والتنظير الجمالي أروع بكثير من إسهاماتهم الشِّعرية المتواضعة . »[١٩]

هكذا لم يستطع أيٌّ من هؤلاء الشُّعراء المجددون الثلاثة : شكري – العقاد – المازني ، أن يصل إلى ما وصل إليه شوقي من عبقرية أدبية ومن مكانة بين الجمهور ، فالعبقرية في الفنِّ لا تقومُ على مجرد الوعي النظريِّ بصناعة الفنِّ وأساليبه ، وإلا لكان علماء اللغة والبلاغة أشعر الناس .

رحم الله العقادَ فقد كان صاحب شخصية كبيرة في مجال الثقافة العربية المعاصرة ، ولا يعيبه أن يكونَ شاعرًا متواضع القامة ، إذ ليس شرطًا أن يكون العبقريُّ عبقريًا في كلِّ المجالات .

***

الفَصلُ الثالث عشر
البَحْثُ عَنْ قَضيَّةٍ في سيرةِ رامي وشعْرِهِ

وطالِبُ المَثَلِ الأعْلى مُشَعَّبَةٌ
آمالُهُ مُشْرَئِبّاتٌ مراميه
يُكَلِّفُ النَّفْسَ أمْرًا عَزَّ مَطْلَبُهُ
ويَسْأَلُ الدَّهْرَ شَيْئًا لَيْسَ يُعْطيه
أحمد رامي

فصل مضمر في تراجيديا الحياة والنقد الأدبي

انتقل إلى رحمة الله الشّاعر أحمد رامي في الخامس من يونيه ١٩٨١ ، والذي لا شك فيه أن رامي شخصيةٌ مؤثرةٌ في حياتنا الثَّقافية والأدبية مدة لا تقلُّ عن نصف قرنٍ إن لم تزد . وقد دُرِسَ شعره وأثره في الغناء في أكثر من مجال ، غير أني لم أكن أفكر يومًا في أن أتصدى للكتابة عنه على كثرة ما كتبت في تاريخ شعرنا العربي الحديث. لكن وفاة رامي إنسانيًا - **وإن كان قد توفي أدبيًا منذ فترة ليست بالوجيزة** - جعلتني أحاولُ تقييم سيرته وتراثه الشعري ، باعتباره واحدًا من أعلام شعرنا العربي الحديث .

للحق أقول : إني أتالم بشكل عميق إزاءَ كثرة من فقدنا في هذه الأيام من أدباء وشعراء وفنانين ، إن الموت حقيقةٌ أزليةٌ لا مفرَّ منها ، بيد أني رأيت أننا **نحتفي كثيرًا بالأموات ، ربما أكثر من الأحياء** . قلت لنفسي لعل هذا مظهر من مظاهر الوفاء ، فقد يختلف الناس في أثناء الحياة ، لكن الميت ينبغي أن يأخذ حقه في التاريخ ، وأن يُجليَ دورَه في مجال النوع الذي أسهم فيه ، غير أني عدت فتساءلت: أ يظل الإنسانُ غير مقدر طول حياته ، وبعد أن يموت نكشِف للناس عن موهبته ، ونشيد بما يستحقُّ من تقدير ؟ وأمعنت في التساؤل لأطرحَ قضيةً نقديةً خطيرة يجب أن

يُشغل بها واقعنا النقدي على تعدد مستوياته ومنابره وهيئاته الرسمية والأكاديمية والصحفية مؤداها : **على عاتق من ينبغي أن يُناطَ عبء كتابة التاريخ الأدبي المعاصر ، وتقويم الكتاب المعاصرين وتيارات النقد واتجاهات الأدب ؟ وهل المسئولية هنا مسئولية اعتبارية ، أم أنها حقيقة مؤكدة تحتاجُ إلى تخطيطٍ عمليٍّ والتزامٍ أدبي ؟**

وقد وجدت في النهاية أن طرحَ القضايا يتشعب بي من سبيل إلى آخر ، ومن إحساس بالأسى إلى شعور بالمسئولية ، فآثرت أن أنقلَ للقارئ عبء ما استثار في ضميري وما شغل به فكري ، لعلنا نشترك جميعًا في البحث عن صيغة مثلى ، نكتب عن طريقها تاريخنا الأدبي المعاصر بشكلٍ منضبط ومسئول . إن أخشى ما أخشاه أن نكونَ أقلّ مسئولية - على أضعف تقدير - بالنسبة لجيل أدبيٍّ نحن شهداء عليه ، ذلك أن تاريخنا النقدي والأدبي ، قد حمل لنا أكثر من شهادة نقدية معاصرة عن الأدب والأدباء ، ويكفي أن أذكرَ سريعًا ما قام من دراسات وموازناتٍ حول نقائض جرير والفرزدق والأخطل ، وخروج بشار وأبي نواس على تقاليد القصيدة العربية ، وثورة أبي تمام على عمود الشعر العربي ، وما حدث من موازناتٍ بينه وبين البحتري ، والحركة النَّقدية النشطة حول شعر أبي الطيب المتنبي في كل وطن حلّ به ، بدرجة أغرته بأن يقول :

أنامُ مِلْءَ جُفُوني عَنْ شَوارِدِها ويسْهرُ النّاسُ جَرّاها ويَخْتَصِمُ

لم تتوقف الحركةُ النقدية حولَ الأدب في الأندلس ولا في الأقطار العربية في العصور الوسطى . ومنذ مطلع النهضة الحديثة اطردت الحركة النقدية ، ابتداء من الشيخ حسين المرصفي ، ومرورًا بمحمد حسين هيكل وطه حسين وعباس العقاد ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات ومحمد فريد أبو حديد وسيد قطب وأحمد زكي أبو شادي وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعلي الراعي ويحي حقي ومحمد مندور ولويس عوض وشوقي ضيف وسهير القلماوي ورشاد رشدي وشكري عياد وعبد القادر القط وعز الدين إسماعيل وأنور المعداوي وبدر الديب ورجاء النقاش . . إلخ .

خلاصة القول أن تاريخنا الأدبي في القديم والحديث كان يقظًا بشدة لشهادة المعاصرة في النقد ، وحين أتلفَّت حولي أكاد لا أرى الصورةَ مكتملةً والحركة منضبطة ، وأحسست بالأسى من زمان أعيشه ، لا نرى فيه أهمية للأحياء من أدبائنا ، إلا بعد أن يمضوا في طريق لا عودة منه ، وقد أحسست - للأمانة - أني واحدٌ من المشاركين في هذا القصور .

وهذه الصيحة - التي أقولها مخلصًا - دعوة للعمل ونداء للبدء فهل من مستجيب ؟

***

Romanticism

موقع رامي على خريطة الشِّعر الحديث

ينضوي أحمد رامي (١٨٩٢ - ١٩٨١) شاعرًا تحت إهاب المرحلة الثانية من مراحل تطور الشعر العربي الحديث ، داخل ما يعرف في أدبيات النقد باسم المدرسةِ الرومانسية romantism - إذا ما استخدمنا المصطلح الأوربي - التي يسميها محمد مندور « بمرحلة الشِّعر الجَديد » [١] ، ويسميها عبد القادر القط « الاتجاه الوجداني » [٢] ، وأوثر تسميتها بمرحلة « التجديد الرومانسي » [٣] .

وتعد فترة ازدهار هذه المدرسة في مصر فيما بين الثورتين : ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ . ومن المعلوم أن سنوات البدء والانتهاء تحدد - في الغالب - بناء على فرض (تحكمي) ، لا نجد غيره مناصًا لكي نحدد على أساسٍ منه تاريخَ مرحلة أو مدرسة ، وعلى هذا فقد سجَّل ذلك التاريخُ فترة المد الرومانسي في كل الأنواع الأدبية : شعرًا وقصة ومسرحًا ونقدًا .

وقد شهدت المدرسة الرومانسيةُ في الشِّعر العربيِّ مرحلتيْن :

الأولى : مرحلة البداية التي تمثلها مدرسة عبد الرحمن شكري (١٨٧٦ - ١٩٥٨)، التي ضمت أيضًا عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩) ، وقد عاصرها أيضًا شاعر القطرين مطران خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، كما شهدت بدايات أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وبداية شاعرنا أحمد رامي ، الذي أصدر أول ديوان له بعنوان « ديوان رامي » عن مطبعة الواعظ بالقاهرة سنة ١٩١٧ .

الثانية : مرحلة ازدهار تمثلها مدرسة أحمد زكي أبو شادي ومن التف حولَه من شعراء التَّجديد ، الذين تحلقوا حول « جماعة أبوللو » (Apollo) [٤] . وإذا كانت المرحلة الأولى تمثل - في تقديرنا - مرحلة البداية والنشأة ، فإن الثانية تعكس فترة الازدهار والتطور ، ولا أجدني مبالغًا إذا قلت إن هذه الفترة قدمت (أخصب التجارب) وأثراها فنية في تاريخ شعرنا الحديث ، وقد ظهر في هذه المرحلة شعراء كبار أمثال :

- إبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣)
- علي محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩)
- صالح الشرنوبي (١٩٠٤ - ١٩٥١)
- صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦)
- حسن كامل الصيرفي (١٩٠٨ - ١٩٨٤)

كما ظهر فيها أيضًا : سيد قطب - مصطفى عبد اللطيف السحرتي - عبد العزيز عتيق -

محمد عبد المعطي الهمشري - محمود حسن إسماعيل - العوضي الوكيل - جميلة العلايلي - محمد عبد الغني حسن - عبد الرحمن صدقي - مختار الوكيل . ومن الطبيعي أن يستمر في إطار هذه المرحلة من سار على درب الرومانسية من قبل أمثال : العقاد ومطران وأحمد رامي وغيرهم .

وعلى هذا يكون شاعرنا (رامي) قد عاصر المدرسة الرومانسية في الشعر - منذ نشأتها وازدهارها - حتى ظهرت المدرسةُ الواقعيةُ في منتصف القرن العشرين تقريبًا . . أي أن رامي ظل يقرض الشعر الفصيح والعامي (الزجل) ، ويترجم الشعر شعرًا بالإضافة إلى بعض ترجمات مسرحية منذ سنة ١٩١٦ إلى ١٩٧٦ تقريبًا ، أي أن عمر رامي الأدبي يبلغ حوالى ستين سنة تقريبًا .

***

موقف الشّاعر إزاءَ حركة الواقع

لا مناص من أن نعد أي إنسانٍ يعمل في الحقل الثقافيِّ (مفكرًا) على نحو ما . والشاعر بلا شك أيضًا مفكر – بمعنى من المعاني – له وجهة نظر أو رؤية فكرية وفنية إزاءَ ما يدورُ في واقعه الاجتماعيِّ والثقافيِّ في آن واحد ، إذ لولا أن الشاعرَ محمَّلٌ بهمومٍ وأحزانٍ لما خط حرفًا في ديوان الشعر العظيم ، ولولا أن هناك أمورًا تؤرقه وأشياء توتره لما عاش شعره ، وأصبح تراثه **جزْءًا يضاف إلى تراثِ الإنسانية الخالد . ورؤية الشاعر – إذ تتشكل فيما يدع** – تنطلق من مثير مباشر ، ومن قضية حقيقية ، بيد أن الشاعرَ الحقَّ يستطيعُ بقوةٍ أن ينطلق من الأزمةِ الفردية الخاصة إلى قضية إنسانية عامة . « وعلى قدر لمح البعد الإنسانيِّ لجوهر الموقف المعبر عنه تتجاوز التجربةُ المعطى التاريخي إلى استشراف الحلم الفنيِّ ، وتصبح أسطورة دائمة الثراء والخصوبة . »(٥)

ونريد أن نصل من هذا إلى أن :

الأديب والشاعر بالضرورة جزءٌ عضويٌّ من واقعه ، كما قال - ببساطة - الشاعر القديم :

وهَلْ أَنا إلا مِنْ غَزيَّةَ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ ، وإنْ تَرْشُد غَزيَّةُ أَرْشُدِ

ونظرًا لتعقُّد العَلاقاتِ البشريَّة في المجتمعات الحديثة - لاسيما في العالم الثالث - نجد أن الأديب في الغالب يحدِّد (موقفه) من الواقع وبالتالي من الفن ، انطلاقًا من موقعه الاجتماعي ، الذي لا ينحاز إليه - مريدًا - بشكل (فردي) ، وإنما تمليه مصلحةُ الطبقة التي ينتمي إليها بالفعل أو بالفكر أو بهما معا ، لذلك تتباين وتختلف - إن لم تتعاد وتتناقض وتتصارع - مواقف الأدباء من حركة الواقع وبنية الفن في مرحلة تاريخية واحدة .

يترتب على هذا أن الأديب يكونُ – بالضرورة – واحدًا من ثلاثة :

تقدميّ : يتخطى حدودَ واقعه ، ويستشرف ملامح المستقبل قبل أن يولد ويبشر بالجديد – في الحياة والفن – قبل أن يأتي . وهؤلاء هم الذين يملكون القدرةَ الحقيقيةَ على التنبؤ والتخطي والتجاوز ورؤية الحق ومناصرة الحقيقة . ومن هؤلاء الشعراء في تاريخنا العربي : طرفة بن العبد البكري الذي استشهد دون الثلاثين من عمره ، وأبو تمام الذي مات دون الأربعين ، وأبو الطيب المتنبي الذي قُتل أيضًا بُعيد الخمسين ، وأبو العلاء المعري (٣٦٣ – ٤٤٩ هـ) . وفي العصرِ الحديث أحمد شوقي وجبران خليل جبران وبدر شاكر السَّياب ، وصلاح عبد الصبور ، ولكن هذا الصنف من الشعراء قليلٌ ما هم .

معاصر : أي مواكب لطبيعة المرحلة التي يمرُّ بها واقعه على المستوى الاجتماعيِّ وبالتالي الفني ، أي أن هذا النوع من المفكرين والأدباء يتمشَّى مع الإطار العام لحركة واقعه ، فلا يتجاوزه ولا يتخلف عنه ، وإنما هو مساير بالضرورة – وبحكم طبائع الأشياء ومنطق الحركة العامة لناموس الحياة – للخط الغالب والفكر السائد ، أي للطبقةِ الحاكمةِ أو المتحكِّمة . وهذا الصنف يشكِّل السِّمة العامة لحركة التاريخ البشري . وهذا – في تقديري – يمثلُ الحد الأدنى لإنسانية المفكرِ والفنان ؛ بحيث يكون متسقًا مع حركةِ واقعه ومتناغمًا مع شروط اجتماعيته .

متخلف : وهو الذي تقصر رؤيته وحركته عن متابعة اللَّحظةِ الإنسانيةِ التي يعاصرها ، وهؤلاء أسميهم (الأوتار المتخلفة) في إطار العصر ، حيث إنهم ينتمون – بالفعل أو بالقوة – إلى واقعٍ اجتماعيٍّ متخطٍّ ، وإلى فكرٍ متجاوزٍ وإلى فنٍّ مضى زمانه ، وهؤلاء يقفون بالضَّرورة موقفَ العداء لكل جيّد وجديد . وكم لهم من أياد سوداء طوال عصور التاريخ الإنساني .

هذا التَّصنيف لموقف المفكرين والأدباء من حركة الواقع لا يكاد يفلت منه واحدٌ ممن ظهروا في تاريخ الفكر والفن . ومن نافلة القول أن الفرضَ العلميَّ أو الرياضيَّ لا تصبحُ له هيبةُ القانون وسلامةُ القاعدة إلا إذا أمكن قياسُ كل المعطيات عليه .

ونعود إلى شاعرنا أحمد رامي لنتساءل : أين هو من حركة واقعه ، وفي أي نموذجٍ من الأنواع الثلاثة السابقة يمكن أن ندخله ؟

سوف نجد أن تراثَ رامي يوصله بالضَّرورة إلى النموذج (الثاني . . المعاصر) ، أي أن مجمل تراثِ أحمد رامي يجعله خاصة في المراحل الأولى من حياته متَّسقًا مع حركة واقعه ، ومع الفلسفة العامة للشعرِ في عصره ، وعلى هذا يكون رامي (شاعرًا رومانسيًا) ، ولا ضيرَ في هذا

فقد كان وترًا في سيمفونية كاملة ، تعزف كلها على إيقاعٍ رومانسيٍّ متّسق . وإذا ما صدقنا قول محمد غنيمي هلال من أن « هناك أنواعًا من الرومانسية بعدد الرومانسيين » (٦) ، فما هو النسق الرومانسي المفرد الذي كان يصدر عنه رامي في شعره ؟ هذا ما سوف نرجئه إلى نهاية الدراسة .

***

السيرة .. مفتاح الصورة

أشرتُ في دراسات سابقة إلى أن دارسَ الأدب ، يجب أن يُعنى بسيرة الأديبِ على أساس أنها قد تعطي مفاتيح دالة ، تقود الناقدَ إلى أشياء أساسية في بنية العمل الأدبي نفسه ، ولكن « ما نحذِّر منه في درس السيرة هو أن نُشغل فيها بحياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وسماتها . » (٧)

ولن أتوقَّف هنا عند سيرة أحمد رامي (أغسطس ١٨٩٢ – ٥ يونيه ١٩٨١) فقد ورد ذكرها مفصَّلاً في دراسات سابقة (٨) ، وإنما أركز على كونه جركسي الأصل من ناحية والده الطبيب محمد رامي ابن الأمير آلاي حسن بك عثمان ، وأنه فقد والده في السودان سنة ١٩١٩ ، وشقيقه أثناء بعثته في باريس ١٩٢٣ ، فهل يمكن أن يكون هذا أحد مصادر غربته النفسية وحزنه المستمر ؟

نَشَأْتُ يَتيمًا وَلي والِــدٌ فَما اكْتَفَى الدَّهْرُ بِهَذا العَذاب
حُرِمْتُهُ حَيًا طَليحَ النَّـوى وَفُتُّهُ مَيْتًا لقًى في يَبَــــــاب

كما أودُّ أن أشيرَ إلى أن كلَّ الذين كتبوا عنه ، لم يشغلوا بأمر زواجه – بدرجة لا أعرف معها تاريخه – وإنما أفاضوا في ذكر **العَلاقة العاطفية والفنية بينه وبين السيدة الفاضلة الراحلة « أم كلثوم »** !! وهنا أضع علامةَ تعجُّب بعد أن وضعت علامة استفهام من قبل .

أمر ثالث : حين نقرأ سيرة رامي لا نكاد نجد أيّة إشارة إلى أنه كان واحدًا في جماعة سياسية أو حتى أدبية ، على كثرة ما كان مطروحًا في عصره من أحزابٍ سياسيةٍ وتجمعات أدبية . وما يقال عن عَلاقته بحافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومطران خليل – فيما يبدو – جاء في إطار عَلاقة الشاعر المبتدئ بأساتذة الشعر في عصره . وهكذا مرّت فترة الطفولة والشباب وربما الرجولة دون أن يكون رامي عضوًا في أي تجمع . ويؤكد ديوانه أنه لم يكد يشارك – بشعره – في المناسبات السياسية : سواء الخاصة بالوطن أو بالعروبة ، كما لم يرثِ أحدًا من عظماء عصره – حتى من الأدباء أو الشعراء – وما له في ذلك لا يمكن أن يحسب له .

أمر رابع : لم يصرح رامي بشكلٍ قاطع أنه يدين بالفضل لواحد معيَّن من شعراء العربية في القديم والحديث . وما يقال عن إعجابه بشعر الشريف الرضي أو شوقي - على سبيل المثال - فإنه من قبيل التباهي فيما يبدو . ونفس القضية تكاد تنطبقُ على الآداب الأجنبية في الأدبيْن الإنجليزيِّ والفرنسيِّ ، فقد كان يجيد الإنجليزيةَ ، كما سافر سنتين إلى فرنسا (١٩٢٢ - ١٩٢٤) . ومن عجب أنه في فرنسا يلتفت إلى عمر الخيام والشعر الفارسي ، وليس إلى شعراء فرنسيين . لقد قرأ رامي في شبابه لشعراء رومانسيين إنجليز وفرنسيين ، حيث يذكر « وكان لدخولي مدرسة المعلمين وقراءتي للشعر الأفرنجي بين إنجليزي وفرنسي أثر كبير في تطور أفكاري وخيالاتي ، وتنكبي عن محاكاة القديم من الشعر ، كما يظهر ذلك من قراءة ديواني » . ولكن رامي لا يشيد بأحد قدر إشادته بالشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه » . ومن المدهش أن إعجابه به ليس من قبيل الفن ، وإنما من قبيل أنه راجع ديوانه وغيَّر في طبعاته اللاحقة ، وهذا ما فعله رامي في ديوانه أكثر من مرة .

وكانت ظاهرة ترجمة الشِّعر شعرًا شائعة في عصره ، لكنه لم يترجم إلا قصيدةً واحدةً هي « كسابيانكا » للشاعرة الإنجليزية « مسز هيمانز » ونشرها بجريدة « السفور » في فبراير ١٩١٩ ، لكنه لم يدخلها ديوانه (١٠) .

أمر خامس : إذا كان رامي لا يقطع بتأثره بالأدبِ العربيِّ ولا بالانجليزيِّ والفَرنسيِّ ، فالذي لا شك فيه أيضًا أنه سوف يصمت عن تأثره بالأدب الفارسيِّ . وهذا أمر شبه مستحيل ، لأنه لا شيء في الفنِّ أو في الفكر ينبت من فراغ . ونعتقدُ أن هناك أمرًا نفسيًا غير عادي جعل رامي لا يكشف عمن تأثر بهم على وجه التحديد .

من المؤكد أن رامي قرأ شعر الغزل العربي ولا سيما كتاب « مسامرة الحبيب في الغزل والنسيب » (١١) **. وقرأ بعض الموشحات المصرية والأندلسية باعتباره (زجالاً)** . ولا شك أيضًا أنه تأثر بكثيرٍ من الرومانسيين الأوربيين ، وهو تأثرٌ بالإطارِ العام للتَّجربة الأدبية الرومانسيَّة في مجال غربة الإنسان وحبِّ الطَّبيعة والشَّكوى من آلامِ الحبِّ . لكن القضيةَ التي أودُّ تفجيرها في إطار الأدبِ المقارن هي : **ما مدى استفادة رامي منَ الأدب الفارسيِّ بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ؟** . . إن قراءاتي المتواضعة في هذا الأدب الفارسيِّ تشير بقوة إلى أن هناك مجالاً كبيرًا للتأثر ، بل أكاد لا أبالغ إذا قلت إن التأثيرَ الكبير على رامي شاعرًا وزجالاً - خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته - جاءه من ناحية تأثره بالأدب الفارسي فهل من مدافع لهذه القضية ؟

آخر القضايا التي أود تفجيرها بالنسبة لسيرة الشاعر هي : **إن رامي منذ تعرف على أم كلثوم سنة (١٩٢٤) استجاب – بقوة – للحسِّ التجاري في الفنّ ، وشغل بكتابة أفلام لأم كلثوم** « وداد » و « دنانير » وترجمة بعض المسرحيات خاصة عن شكسبير للمسرح الخاص ، وكتابة بعض الأغاني لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأسمهان . هكذا توقف – مبكرًا – رامي الشاعر ، واستمر رامي مؤلف الأغاني لمدة تقترب من خمسين عامًا (١٩٢٥ – ١٩٧٥) .

وهكذا ترك رامي الشعر مريدًا إلى مجال الزجل بدرجة أصبح فيها (تأليف الأغنية) هو همه الأول والأخير .

هذه بعض القضايا التي استثارتني وتوقفت عندها وأنا أتأمل سيرة رامي ، وهي في مجملها قضايا خطيرة ، لم أشأ أن أعقب عليها بقدر ما أردت إبرازها بشكلٍ واضح ، عسى أن تكشف للمتأمِّل اللبيب عن بعض المغازي والأسرار التي تتَّصل بسيرة شاعر ، كان له دورٌ طويلٌ وعريضٌ في حياتنا الثَّقافية .

***

بين رامي والخيام

ترجم رامي شعرًا رباعيات عمر الخيام بعد أن صدر له ديوانان من الشِّعر ، وقد نشر هذه الرباعيات إثر عودته من باريس سنة ١٩٢٤ ، بل يروي أنها كانت من الأعمال التي نال بها درجة الدبلوم من السربون في المكتبات واللُّغات الشَّرقية . ويذكر رامي في هذا الصدد « أوفدتني دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٢ إلى باريس لدراسة الفارسية في مدرسة اللُّغات الشَّرقية ، فقرأت أبوابًا عدة من الشاهنامه وجلستان وأنوار سهيلي المعروف بكتاب كليلة ودمنة ، و وقعتْ لي نسخة رباعيات الخيام التي قام بنشرها المستشرق الفرنسيُّ نيقولا عن نسخة طهران فانقطعت لقراءتها ، وتوفرت على درسها ، حتى إذا انتهيت منها دار بخلدي أن أنقلها عن الفارسية رباعيات كما نظمها الخيام . . » (١٢) . ويفيض رامي في ذكر ما تجشمه من متابعة مخطوطات الرباعية وطبعاتها المختلفة في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ، بل إن الأمر لم يخل من الاتصال بالأساتذة المتخصصين في الآداب الفارسية في تلك البلاد ، ثم عاد إلى فرنسا حيث ترجم بعض الرباعيات فيها .

والذي لا ريْبَ فيه أن الخيام (٤٣٣ – ٥١٧ هـ = ١١٤٠ – ١٢٢٣م) شاعر عالميٌّ ، له فلسفة خاصة تدور في إطار من التّشاؤم الشَّديد بالحياة ، حيث يصوّر – من خلال شعره – أن هذا العالم إلى فناءٍ وزوال ، وأنه لم يدم لأحدٍ من الملوك السابقين حتى يدومَ لواحدٍ من الناس بعدهم ،

فالكل قد ولدوا ليموتوا ، وما مجيئهم إلى الدنيا إلا كمجيء ذبابة ، ظهرت ثم اختفت دونَ أن يأبه بها أحدٌ . انطلاقًا من هذه الفكرةِ يأتي لبُّ الفلسفة الخيامية ، حيث يجب التمتُّع بالحاضر واغتنام لذاته وعدم التَّفكير في الغد أو فيما مضى . وبالرغم من هذه الدعوة العريضة إلى المتعة عند الخيام فإن حديثَ المتعة عنده مشوبٌ بالتفكير في العدم ، بحيث يتغزل في المحبوبة وهو يرى أنها صائرة إلى فناء ، ويمسك كأس الشراب مترعة بينما يدرك أنها عمّا قليل ستفرغ وتنكسر .[١٣]

هذا هو جوهر الفلسفة الخيامية التي سبقت الوجودية والعبثية بقرون عدة .. وهو سر انتشار شعر الخيام ورباعياته . ومن عجب يثير الغيظ أن معظم الأدباءِ العرب التفتوا إلى الرباعيات عن طريق الشاعرالإنجليزيِّ « فتزجرالد » الذي ترجمها منذ سنة ١٨٥٩ . وقد احتفى الأدبُ الأوربي في أثناء المد الرومانسيِّ بالرباعيات لما فيها من دعوة إلى الانطلاق والتمتُّع بحياة فانية ، وأن المرء لا يجب أن يهتم بنقد الآخرين ، وأنه يجب أن يرضي نفسه قبل أن يرضي الناس ، لأنه ليس في العالم إنسانٌ كاملٌ .

وإذا كان هذا ما يمكن أن يشدَّ القارئ الأوربي فإن في بعض روايات الرباعيات رباعيات منحولة تحض أحيانًا على التَّقوى والمغفرة ، وهذا ما يمكن أن يكونَ عاملاً من عوامل الاحتفاء بها في الأدب العربيِّ الحديثِ . يؤكد هذا أن رامي يختم الرباعيات برباعية من المنحول - أو من عنده على حدٍّ سواء - قائلاً[١٤] :

يا عالِـمَ الأَسْرارِ عِلْمَ اليَقين   يا كاشِفَ الضُّر عَن البائسـين
يا قابِلَ الأَعْـذارِ فُئْنـا إلى   ظِلِّكَ فاقْبَـلْ تَوْبَـةَ التّائِبين

ومما هو جدير بالذِّكر أن الرباعيات ترجمت نثرًا قبل رامي في مصر بقلم أحمد حامد الصراف ، ومحمد السباعي ، إذن **فما الذي أغرى رامي بهذه الترجمة ؟**

فيما يبدو - وهذا رأيي الشخصي - أن رامي ذهب إلى باريس خصيصًا من أجل التَّعرف على نسخ الرباعيات ، والتخصص في الأدب الفارسي . فقد رحل عن مصر وهو بلا شك يجيد الفارسية ؛ حيث كانت الفارسية والتركية لغة الطبقة الأرستقراطية في القرن التاسع عشر وبداية العشرين في مصر . وإذا ما تذكرنا أن أصله (جركسي) مثل محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) - الذي كان يجيد الفارسية أيضًا وقيل إن له شعرًا بها - فهنا تثبت إجادة رامي للفارسية ، وأنه ذهب إلى باريس من أجل هذا المشروع الخطير ، وذلك الهدف الجليل وهو ترجمة الرباعيات شعرًا .

وقد أثارتْ ترجمة رامي للرباعيات مناقشات كثيرة – ولما تزل قادرة على الإثارة والدراسة في إطار الأدب المقارن . وكان ممن تصدوا لها بالنقد الحاد الساخر إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ – ١٩٤٩) . . وقد ذهب يقارن كثيرًا بين ترجمة رامي وفتزجرالد على الرغم من أنه يرى أن كليهما قد تصَرف في الترجمة ، ومن أمثلة التَّصرف المعقول المحمود أن الخيام يقول : « نَحْنُ ألاعيب أطفال ، والفَلَكُ هُوَ اللاعِبُ بنا ، ذَلِكَ أَمْرٌ حَقيقيٌّ غَيْرُ مَجازيٍّ ، لَقَدْ لعِبْنا مُدَّةً في ساحَةِ الوجودِ ، ثُمَّ ذَهَبْنا إلى صندوق العَدم واحِدًا بَعْدَ واحِدٍ » . وترجمها رامي هكذا :

وإنَّما نَحْنُ رِخاخُ القَضَاءْ ... يَنْقِلُنا في اللَّوْح أنَّى يَشاءْ
وكُلُّ مَنْ يَفْرُغُ مِـــنْ دَوْرِهِ ... يُلْقى بِهِ في مُسْتَقَرِّ الفَناءْ

فتناولها فتزجرالد ، وزاد التَّشبيه وضوحًا فجعله هكذا ، (والنص مترجم شعرًا للمازني عن الشاعر الإنجليزي) :

هَذِهِ رُقْعَةُ شِطْرَنْجِ القَضاءْ ... ولَها لَوْنان : صُبْحٌ ومَسـاء
تَنْقُلُ الخَطْوَ بها كَيفَ يشـاء ... ثُمَّ تَطوينا صَنـاديقُ الفَنــاء

(ثم يورد النص الإنجليزيَّ الذي ترجم عنه وهو)

This all a chequer-board of nights and days.

Where destiny with men for pieces plays.

Hither and thither moves, and mates and slays.

And one by one back in the closet lays.

ويكملُ المازنيُّ حديثه قائلاً : « ولا شكَّ أن المعنى في رباعية فتزجرالد أتمُّ وأشدُّ بروزًا منه في التَّرجمة الحرفيَّة النَّثرية لرباعية الخيام ، وأوضح منه في رباعية رامي . . » . ولا نريد الاستفاضةَ في مقارنة المازني المركبة بين رباعيات الخيام وفتزجرالد أو بين ترجمة الصراف وترجمة رامي ، قدر ما يعنينا إبراز رأيه الأخير فيما عمله رامي ، فهو يرى أن كلَّ المترجمين قد تصرفوا في الترجمة نثرًا وشعرًا ، **لكنه في النهاية يؤثر تصرف فتزجرالد وترجمته للخيام على ما قام به كل من الصراف ورامي مجتمعين** (١٥) .

ورأينا في قضية ترجمة رامي للرباعيات قريب من رأي المازني في أن رامي قد تصرف في النص ، وإن كنا لا نفضل واحدًا على الآخر ، لأن أية قضية علمية لا تحسم (بالهوى) كما فعل المازني . نتأكد من تصرُّف رامي القوي في الترجمة حين نقارن – على سبيل المثال – بين

الرباعيتين الأوليين عنده وعند الخيام . يقول الخيام في الرباعية الأولى مترجمة ترجمة حرفية : [١٦]

انْهَضْ أيُّها الحَبيبُ مِنْ أَجْلِ قُلوبِنا
وحُلَّ بجَمالِكَ مُشْكِلاتِنا
وهاتِ كَأسًا مِنَ الشَّرابِ نَحْسوهُ سَوِيا
قَبْلَ أَنْ تُصْنَعَ الكُئوسُ مِنْ أَجْسادِنا

هذا بينما الرباعيَّة الأولى المترجمة عند رامي على هذا النحو :

سَمِعْتُ صَوْتًا هاتِفًا في السَّحَـرْ ... نادى مِن الغيْبِ غُفــاةَ البَشَرْ
هُبّــوا امْلأوا كَأْسَ الطِّلَى قَبْلَ أنْ ... تَمْلأ كَأْسَ العُمْرِ كَفُّ القَـدَرْ

وتكون التَّرجمةُ الحرفيَّةُ للرباعيَّة الثانية كما يلي :

ما دامَ أَحَدٌ لا يَطْمَئِنُ إلى الْغَد
فَأَسْعِدْ هَذا القَلْبَ الْمَليء بالرَّغائِبِ هَذِهِ اللَّحْظَة
واشْرَبِ الخَمْرَ في ضَوْءِ القَمَرِ أيُّها القَمَرُ فَإنَّ القَمَر
كَثيرًا ما سَيَسْطَعُ دونَ أَنْ يَجِدنا

وجاءت الرباعيَّة الثانية عند رامي كما يلي :

أُحِسُّ في نَفْسي دَبيبَ الفناءْ ... ولَمْ أُصِبْ في العَيْشِ إلا الشَّقاء
يا حَسْرَتا إنْ حانَ حيني وَلَمْ ... يُتِحْ لِفِكْري حَلُّ لُغْزِ القَضاء [١٧]

ولا نريد أن نظلمَ الشاعرَ أحمد رامي – رحمه الله – ولا أن نغمطَه حقَّه في هذه المقارنة ، فمن أدرانا أن النسخة التي اعتمدنا عليها في الترجمة هي ذات النُّسخة التي اعتمد عليها رامي . والحقيقة أنّ لنا رأيًا خاصّا في الشِّعر المترجم سبق أن ذكرناهُ في أثناءَ الحديثِ عن ترجمة الشِّعر شعرًا في دراستنا لرفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ – ١٨٧٣) شاعرًا . . « أثارت ترجمة الشِّعر قضيةً نقديةً لها تاريخها الطويل ، بيد أن القضية قد وصلت إلى نتيجةٍ محسومةٍ ومقدرةٍ لدى كثير من النقاد ، **وهي تعذر – إن لم يكن استحالة – ترجمة الشعر ، ذلك أن الأدبَ بوجه عامٍّ – والشِّعر على نحو خاصٍّ – يشكِّل تجربة إنسانيةً تؤدَّى بلغةٍ تصويريةٍ لها تفردها الدَّقيق ، وتميُّزها الرهيف على مستوى الدلالة والصوت .**

إن اللَّفظة الشعرية – في لغة من اللغات – بما تثيره من إيقاعٍ ودلالةٍ ، تمثل خبرة أصحابها الحضاريَّة في مجملها ، وعلى هذا فالكلمة في لغة ما ، ذات تراثٍ عريقٍ ومركبٍ ، لذلك

يستحيلُ نقلها إلى لغةٍ أخرى ، بحيث تستطيع أن تفي بكلٍّ ما كانت قادرة على الوفاء به في اللغة الأولى .

والطهطاوي نفسه قد فَطِنَ إلى أن لكلٍّ لغةٍ بلاغتها الخاصة التي تقوم على « ما يقبله الطبع » عند أهل تلك اللغة . وعلى هذا فنحن إذ نتصدى للشِّعر المترجم ينبغي أن ندركَ أننا وجهًا لوجه أمام الشاعر المترجم ، وليس الشاعر المترجَم له ، **أي أن النصَّ الأصليَّ يبقى مجرد** (مثير) **ومحرك لفكر الشاعر الأدبي** . وحين ينقلُ الشاعر قصيدةً ما إلى لغته - مهما كانت معرفته رفيعة بلغة الشعر المنقول عنها - فإنه يقدم بالدرجة الأولى (خبرته الجمالية الخاصة) ، ولا يأخذ من النصِّ الأصليِّ - في الغالب - إلا ظلالاً باهتة . » (١٨)

بناء على هذه الحقيقةِ تصبحُ ترجمة رامي للرباعيات جزءًا من مجمل تجربته الأدبية ، تتسق مع السِّمات العامة لبنية الشِّعر عنده على كافة المستويات الفنية .

يبقى لرامي على كل حال في هذا المجال : أنه أذاع صيت الخيام شاعرًا فيلسوفًا على المستوى الجماهيريِّ عند القارئ والمتذوق العربيِّ ، خاصة بعد أن اختارت منها أم كلثوم بعض الرباعيات للغناء بُعَيْد الحرب العالمية الثانية .

والذي لا شك فيه أن رامي جعل من الخيام - في ترجمته - مُنشدًا للذة - لذة الحب والخمر - في نهم ، وسيِّئ الظن بالدنيا والناس ، بل متشككًا أحيانًا :

غَدٌ بِظَهْرِ الغَيْبِ واليَوْمُ لي   وكَمْ يَخيبُ الظَّنُّ بالْمُقْبِلِ
ولَسْتُ بالغافِلِ حَتّى أَرى   جَمالَ دُنْيايَ ولا أَجْتَلـــي

ولكنه - في النهاية - عاد به إلى حمى الطاعة والتوبة .

هكذا قُدِّمَ الخيام إلى قراء العربية في توليفةٍ عجيبةٍ ترضي كل الأذواق ، وقد أشار إلى ذلك المازني في سخرية ، حيث قال « يخيل إليك وأنت تقرأ رباعياته المترجمة عن الفارسية أن الخيام (كأولاد البلد) أبناء الجيل الماضي في مصر ، ممن كان همهم أن يحيوا اللَّيل بالشُّرب والطَّرب والأنس ، فإذا تنفَّس الصبحُ عادوا بمخادعهم ، وأسدلوا الأستار وحجبوا الضوء وألقوا رؤوسهم على الوسائد وناموا . ولا تعدم من هؤلاء أيضًا فلسفة ، فقد تسمع منهم أن العمرَ قصيرٌ ، وأن المنايا راصدةٌ ، وأن العصفور في اليد خيرٌ من ألف عصفور على الشجرة ، وبعد رأسي لا كانت الدنيا ، إلى آخر هذه الكلمات التي تخطر بكلٍّ بال ، وتكاد تجري على كل لسان . » (١٩)

على هذا يُحسب لرامي أنه حينما قدّم الخيامَ للقارئ العربي قدّمه في صورة تجعله متقبلا منه ، بل مرضيًا عنه ، وهذا بلا شك أمر يحسب لرامي في إطار تقييم مجمل تجربته الشعرية .

***

الزجل والغناء

غنت أم كلثوم في مرحلة مبكرة لرامي – من ديوانه الأول قبل أن تعرفه – مقطوعة عنوانها « سرّي وسِرُّك » ، ومطلعها : [٢٠]

الصَّبُّ تَفْضَحُهُ عُيونُـهُ وتَنُمُّ عَنْ وَجْـدٍ شُئونُـهْ
إنّا تَكَتَّمْنـا الهَـوَى والـدّاءُ أَقْتَـلُـهُ دَفِينُـهْ

توطّدت العَلاقةُ بعد عودة رامي من باريس سنة ١٩٢٤ بالسيدة أم كلثوم وعبد الوهاب وأسمهان وشقيقها فريد الأطرش ، ومنذ ذلك التاريخ المبكر هجر رامي الشعر بدرجة توحي بالشك في مقدرته الأدبية ، ثم تحول تقريبًا إلى الشِّعر العامي أو « الزجل » . وكان كلُّ ما يؤلفه للغناء في الأفلام السينمائيّة والإذاعة . **وقد ألف رامي حوالى ثلاثمائة وعشرين أغنية . وهكذا أثر رامي في تاريخ الغناءِ العربيِّ حوالى نصف قرن تقريبًا – إن لم يزد ، بل ربما لا يزالُ تأثيره مستمرًّا حتى اليوم .**

320

والذي لا شك فيه أن الغناءَ قبل رامي لم تكن قد حدثت فيه (الانعطافة) التي تنقل الغناءَ من إطارِ العوالِم والأفراحِ والموالِد البلديةِ ، حيث كانت الأغاني يشيع فيها قدر من الإسفافِ والسَّذاجة مثل :

١- بيني وبينَك كَـلام مينْ وصَّله لامّـكْ يا عَبْدُهْ
٢- شِفتي بتاكلني أنا في عَرْضك خليهـا تسلّـم علـى خَدّك
٣- ارْخِ السِّتارة اللّي في رِيحْنا أحسَـنْ جِيرانَـكْ تِجرحْنـا

ولم يكن يستثني من ذلك المستوى المبتذل إلا أغاني عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي ، والمرحلة التي حسمت انتقال الغناء إلى (الفن) تبدأ بظهور الفنان القدير الشيخ سيد درويش (١٨٩٢ – ١٩٢٣) ، وقد تلا ذلك أيضًا نقلة أخرى حين أمدَّ شوقي المسرح الغنائيَّ برائعتيه : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى (١٩٢٧) . وبعد هذا دخل رامي إلى تاريخ الغناء . . بعد أن انتقل هذه النقلة ، وساعد على تهذيب مضمونها والرقي بأسلوبها .

وقد جمع رامي نماذجَ من أغانيه قدمها في نهاية ديوانه وسماها « مقطوعات » . وهذه الأغاني

تتَّسق جميعها من حيث الموقفُ الفكريُّ والأداةُ الفنيةُ ، بحيث لا نكاد نجد أي فارقٍ ألبتة بين المبدأ والختام ، أو بين تلك التي تغنيها مطربةٌ أو مطرب ، فكلها تدور في إطار نغمة الحبِّ الحزين المحروم والوفاء للحبيب برغم الصَّدِّ والهَجْر مثل : (٢١)

سَهْـــرانِ لِـــوَحْـــدِي أناجـــي طيفَـــك السّـــاري
سَابِـحْ فـــي وَجـــدي ودمعي على الخـدود جَـــاري
نام الوجود مـــن حـواليّ وأنـــا سهـــرتْ فـــي دنْيـايَ
أشوف خيالَك فـــي عينـيّ واسمـعْ كـلامَك ويّـايَ
أتصوّر حَالي أيـامْ وليالي مـــرّتْ علـــى بَالـــي

فهذه المقطوعة التي غنتها له أم كلثوم لا تكاد تختلف عما غنّاه له عبد الوهاب مثل (٢٢) :

قـالـوا لـي هانْ الـودّ عَليـــهْ ونسيـــك وفاتْ قَلْبَـك وحْداني
رَدِّيــت وقُلْــت بتشْمتــوا ليـه هوّ افتكــرني عَشـــان ينْسـاني

التطور الوحيد في بنيةِ الأغنية عند رامي هو الاستجابة - إلى حد ما - لطبيعة الغناء ، من حيث عدم التقيد بوحدة المقطع ، أو تساوي شطري البيت ، والبعد عن التناظر ، أو « السيمتريّة » إلى حد ما في بنية الأغنية ، مثل هذا المقطع من أغنية « حيّرتْ قلبي معاك » (ص ٣٣٩) : (٢٣)

وارجع اسامحـــك تـــاني واحِنّ لك والْقاني
بدّي اشكلـــي لـــك من نـــــار حُبِّـــي
بـــدي أحكِـــي لـــك ع اللّي فِ قلبي
وعِزّة نفسِي مانْعاني

القضية الأساسية في بنية الأغنية عند رامي هي أنها لا تكاد تختلفُ كثيراً من حيث الموقفُ أو الأداة عن مجمل تجربته الأدبية ، حيث الأغنية - مثل القصيدة عنده تقريبًا - تلحُّ على فكرة جزئيةٍ من معاني الحبِّ أو آلام العاطفة ، وإن كان هذا لا ينفي أن التعبيرَ عن الجزء يشي بالإطار الكليِّ لتجربة الصبِّ الحزينِ المحروم . أيضًا فإن صوره الفنية - في الأغنية - سواء استمدَّها من المعنوي أو من الإنسانيِّ أو من عناصر الطبيعة : زهر - نبات - طير - بحر - هواء . . لا تكاد تختلف كثيرًا أيضًا عن سمات الصورة في شعره الفصيح ، بحيث يمكنُ القولُ بأن : **طبيعة المخيلة عند رامي لا تكاد تختلفُ من شعر فصيح إلى آخر عامي** ، ولنتأمَّل هذين المقطعين - وهما من

أغاني فقيدة الغناء السيدة أم كلثوم – الأول من قصيدة « قصة حبي » (٢٤) .

كـان فجرًا باسمًا في مقلتيـا   يومَ أشرقْتَ مِن الغيبِ عليّـا
أنسـتْ رُوحي إلى طلعتِه   واجتلتْ زهرَ الهَوى غَضًا نديًّا
فسـقيـنـاهُ ودادًا   ورعَـينـاهُ وفـاء
ثـم همنا فيـه شـوقًا   وقطـفنـاه لقـاء
كيـف لا يشغـلُ فكـري   طلعـةٌ كالبـدر تَسْـري
رقـة كالمـاء يَجْـري   فتنـةٌ بالحـب تُغْـري
تتـركَ الخالـي شجيّـا

والمقطع الثاني من أغنية عامية من آخر ما ألفه رامي ورد في أغنية « إنت الحب » : (٢٥)

أول عينـيّ ما جتْ فـي عينيكْ   عِـرفتْ طـريقْ الشُّـوقْ بِنّـا
وقلبـي لمـا سـألتُه عليـك   قال لي دِي نار حبّـك جَـنّا

صدقتْ قلبي في اللّي قاله لي

لكـن غرامَـكْ حيّـرني   وليل بُعادك سهّرنـي
تجـري دموعي وانت هاجرني   ولا ناسيني ولا فاكرني
وعمري ما اشكي من حُبّك   مهما غرامَك لوّعنـي

هكذا تتَّسم مخيلةُ رامي بواحديَّة (الرؤية) أو اتِّساق المخيِّلة على كافَّة مستوياتها الإبداعيَّة دلالة وتصويرًا وإيقاعًا . . أي أن قدرات الأديب مهما تنوعتْ مجالات إبداعه –

وأخيرًا فإن مما يؤسَف له : أن رامي لم يكمل مسيرةَ الأغنية كما تسلَّمها من أغاني سيد درويش ، بل كان أيضًا بعيدًا عن عالم بيرم التونسي في زجله ، ولا شكَّ أن دراسةً لزجلِ بيرم ورامي يمكن أن تُثبت أشياءَ كثيرة ومتباعدة بينهما .

لقد فات رامي – بحكم أن شعره تغنَّى به كلُّ المشهورين في الغناء لا على مستوى مصر وحدها بل على مستوى العالم العربي أجمع – أن يُحدِث تطويراتٍ كثيرة في فنِّ الغناء وبنية الأغنية . ولكن نشأتَه الأرستقراطيَّة ورومانسيته السَّلبية حالتا دون ذلك . ولم يستفد – كما هو منتظر – بسياحاته الكثيرة في العالم ، أو بمعرفته الوثقى لأكثر من لغةٍ أجنبيَّة سيما الفرَنسيَّة والفارسية .

آخر ما يؤسَف له في هذا المجال أيضًا هو أنه **لم يطور محاولات أحمد شوقي للمسرح** الشعري ، فقد كان بمقدوره أن يقوم بدورٍ ما في تطويع المسرح الشعريِّ للغناء ، خاصة وأنه كان على عَلاقةٍ وطيدة بأعلام الفنِّ الغنائيِّ : تلحينًا وأداءً .

***

رامي .. شاعرًا

الشعر هو النافذة التي أطلَّ منها أحمد رامي على الحياة الثّقافية ، لكنه سَرعان ما تركه إلى الزجل . وقدَّم رامي ثلاثة أجزاءٍ من ديوانه : الأول ١٩١٧ ، والثاني ١٩٢٠ ، والثالث ١٩٢٨ .

أول قضيةٍ يثيرها ديوانُ رامي المتداول الآن : هي أن الشاعر في أواخر حياته الفنية (١٩٤٨) نقَّح ديوانه وثقَّف أشعارَه وأغانيه ، ومسرحيته المؤلَّفة « غرام الشعراء » ، بل إنه أعاد ترتيبَ القصائدِ وبعض الأغاني أيضًا . والتساؤل المطروح هو : **إلى أي حدٍّ يَحِقُّ للشّاعر أن يعيدَ النَّظر فيما قدم من أعمالٍ أدبية بعد أن نضِج واستمع لآراء نقديَّة فيما أبدع ؟**

هذه القضية محور خلاف بين النقاد ، فالبعض يؤيد والآخر يرفض ، على أساس أن ما قدَّمه الأديبُ في فَترة ما يمثِّل الأديب نفسه في مرحلةٍ من مراحل رحلته مع الأدب ، ولكن استقراءَ التاريخِ الأدبيِّ يؤكد أن كثيرًا من الشُّعراء قد فعلوا ذلك ، فمثلاً المتنبي العظيم هو الذي رتب ديوانه بعد هروبه من مصر إلى بغداد سنة ٣٥٠ هـ . وقد فعل ذلك البارودي في العصر الحديث أيضًا .

بناء على هذا فنحن إذْ نواجه أعمال رامي الشِّعرية **نلتقي مع صورة مُصفّاة من تُراثه ومنتخَبة من أعماله ، تمثِّل مراحل حياته الفنية** ، وأول ما يترتَّب على هذا هو انعدام البعدِ التاريخيِّ في التطور الفنِّي للشاعر . إن تراث أديب ما – رغم وَحْدة الموقف والرؤية – يعكس – بالضرورة – قدرًا من التطور في التكنيك ، واستخدام الأدوات الفنية ، وعلى ذلك فسوف ننظرُ إلى الأعمال الكاملة لرامي شاعرًا في طبعتها الأخيرة اتِّساقًا مع ما سبق أن أشرنا إليه آنفا .

وحين نحاول أن نقيِّم تجربة رامي من حيث الموقف الفكري ، فسوف نجد كما يقول عبد القادر القط أنه : « يصعب على الدارس – إذا أراد تجنُّبَ المسلَّمات النقدية الشائعة – أن يصل إلى مفهومٍ كليٍّ ينظم طبيعةَ التَّجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها ، ذلك أن هؤلاء الشعراء – رغمَ نزعتهم الوجدانية الخالصة – يختلفون فيما بينهم اختلافًا غير قليل في مجال الدراسة الموضوعيَّة ، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج ، بل تتعدَّد تجاربُ الشاعر الواحد منهم وتتباين

مواقفُه دون أن يكون قد مرَّ بمراحل من التطور النفسيِّ ، يمكن رصدُها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف ، لأنه - وهو يصدر عن اتجاهٍ وجداني - يتقلَّب بين لحظاتٍ نفسية ، يبلغ اختلافُها أحيانًا حدَّ التناقض . » [٢٦]

والموقف الفكريُّ الذي يكاد يحكمُ تجربةَ رامي كلها في الشِّعر الفصيح والعامي ، هو الموقف الرومانسي - في إطار (الفهم العربي للرومانسية) بين الحربين العالميتين - الذي ينطلق من « **فلسفةٍ قدريةٍ ذات إدراك عاطفي للكون ، ورؤية واحديَّة تؤمنُ بالحبِّ سبيلاً لسعادة البشر ، لكنه حين يصطدم بالواقع ويعجز عن تحقيق الحب ، يعود وقد ملأ الهمُّ فكرَه والحزنُ قلبه .** » [٢٧]

وهذا يمثل المحور الأساسيَّ في شعر رامي ، حيث يقول في قصيدة بعنوان « تعالي » : [٢٨]

تَعالي نُفْنِ نَفْسَيْنا غَـرامًا ... ونَخْلُدْ بَيْنَ آلِهَةِ الفُنونْ
أُرَتِّلُ فيكِ أشْعاري وأُصْغي ... إلى تَرْجيعِكِ العَذْبِ الحَنونْ
وأَنْظِمُ فيكِ مِنْ حَبّات قَلْبي ... مَعاني الوَجْدِ والحُبِّ الحَزينْ

وفي قصيدةٍ أخرى بعنوان « أقبل اللَّيل » يقول : [٢٩]

يا حَبيبي أَقْبَلَ اللَّيْـ ... ـلُ ونادانـــي حَنينـــي
وسَرَتْ ذِكْراكَ طَيْفًا ... جالَ في بَحْرِ ظُنوني
يَنْشُرُ الماضــي ظِلالاً ... كُنَّ أنْسًا وجَمالا
فإذا قَلْبــي قَــدْ حَــنَّ ... إلى عَهْدِ شُجوني
وإذا دَمْعــي يَنْهَــلُّ ... عَلى رَجْعِ أَنيني

هكذا تحوَّلت أشعارُه إلى قصةِ حُبٍّ متخيَّلة ، صار الوهمُ فيها حقيقةً بدرجة يقول معها :

كَيْفَ أَنْساها وقَلْبي ... لَمْ يَزَلْ يَسْكُنُ جَنْبي
إنها قِصَّةُ حُبّي [٣٠]

هذا هو الموقف الذي أخلص له رامي في كل ما كتب ، ومن الطَّبيعي أن يكون أيُّ خيطٍ فكريٍّ آخر في شعره تفريعًا على الأصل وتهميشًا على النص . فالغربة والإحساس بالكآبة والضياع في الحياة وبوار سوق الشعر والفن ، كل هذه تفريعات على الموقف الأساسيِّ والتَّجربة الفنية التي تشكِّل مجملَ تُراثه . من ذلك شكواه إلى « بنات الشعر» التي يبثُّها هَمومَه العاطفية بالدرجة الأولى [٣١] :

بَناتَ الشِّعْــــرِ ما أنْهـــاكِ عَنّـــي ومـاذا نَفَّــرَ الأشْعــارَ مِنّــــي ؟
لَقَدْ عَــزَّتْ علــى فِكْــري القَوافي وكُنْــتُ بِهِــنَّ مُطَّرِدَ التَّغَنّـــي

إلى أن يقول :

فَكونــي يا بنــاتِ الشِّعْــرِ أهْلــي وأشْياعي لَــدى البَلْــوى ورُكْنــي
وغَنّـــي مِـــنْ أَســـاكِ وأَلْهِمينــي فَبَيْنَــكِ في الْهَوى عَهْدٌ وبَيْنــي

وفي قصيدة أخرى بعنوان « سِرّ الحياة » يقول (٣٢) :

مَنْ للضَّلولِ الَّذي ضاعَتْ أمانيــه بِمَنْ يُضيءُ سَبيلَ العَيْشِ يَهْديهِ
لي مَطْمَعٌ في حَياتي قدْ كَلِفْــتُ بِهِ يَفوت شَأوَ الدَّراري في تَعاليــهِ
وكَيْف أُدْرِكُــهُ والنَّفْسُ قَدْ سَكَنْــتْ مِنْ هَيْكَلِ الجِسْمِ سِجْنًا لا تُخَلّيه

إلى أن يقول :

وطالِبُ المَثَلِ الأَعْلى مُشَعَّبَةٌ آمالُهُ مُشْرَئِبّــاتٌ مَراميـــــهِ
يُكَلِّفُ النَّفْسَ أمْرًا عَزَّ مَطْلَبُهُ ويَسْألُ الدَّهْرَ شَيْئًا لَيْس يُعْطيه
يَرْمي السُّهَى بعُيونٍ حارَ ناظِرُها كَأنَّها فِكْرَةٌ في رَأْسِ مَشْدوهِ
غَريبَــةٌ بَيْـــنَ أَهْليـــهِ طَبائِعُهُ إنَّ العَظيمَ غَريبٌ بَيْنَ أهْليـهِ
يُقيمُ فيهمْ ولَكِنْ رُوحهُ اتَّصَــلَتْ بِعالَمٍ لَيْسَ يَدْري ما أقاصيهِ؟

النجوم

* * *

هكذا يشعُّ الموقفُ الرومانسيُّ على تجربة رامي غربة شاملة في الحبِّ والحياة ، حيث تتحوَّل الدنيا في رؤيته إلى « قصر مهجور » - (عنوان قصيدة له) (٣٣) - تجفُّ فيه الزهور وترحل عنه الطيور ، ويموت فيه الحب وتضيع الأحلام . وليس ثم إلا البكاء على الآمال ، والنظرة السوداء إلى الحاضر والمستقبل ، والبكاء على ماضٍ لم يولد وحب لم يوجد ، لكن ليته استمر : (٣٤)

يا حَنيني إلى اللَّيالي المواضِي وشَقَائي مِنَ اللَّيالي البَواقي

من هنا تبدو الشَّخصية الرومانسيَّة في إطار تجربتها الفنية حائرة مثل بندول الساعة ، لا تستقر ولا تهدأ ، لا تفرق بين وهم أو حقيقة ، وبين حلم أو واقع ، لذلك يقول (٣٥) :

سَمَّيْتُها أحْلامَ مِنْ طولِ ما ناجَيْتُ في دُنْياي أَحْلامي
عَشِقْتُها طَيْفًا رَفيقَ الخُطى يَسْبَحُ في أفاقِ أوْهامي
لا يَنْثَني عَنْ فِتْنَتي خاليًا أَهيمُ في صَحْراءِ أَيّامي
أو ساهِرًا تَحْتَ الدُّجى ساهِدًا أُرَدِّدُ الشَّكْوى بِأَنْغامي

هكذا يصدق على رامي ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا عن الشاعر إبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) من أن **شعره كله يبدو (تنويعات على لحن واحد)** ، وعناصر تنطوي تحت بنيةٍ فكريَّة وفنية متقاربة ، هي « الرؤية المثالية » للحبِّ التي تستعذب مناجاة طيف الحبيب على البُعد ، والتمسك به حتى في حالات الصدّ والهجر ، إن لم يكن النسيان والغدر . » [٣٦]

***

أما من حيث الحديثُ عن **أهم السِّمات العامَّة (لأداة الشعر) عند رامي** ، فالذي أودُّ تأكيدَه ثلاث قضايا فقط ، تصدر كلها عن تأمُّل لغة الشعر عنده ، ذلك أن (اللغة) في الأدب هي الوسيطُ الوحيد الذي نستقبلُ من خلاله كلَّ إيحاءات التَّجربة الأدبية [٣٧] .

القضية الأولى : تتَّصل بعملية التَّخيل وطبيعة الصورة عنده ، فالصورة في الشعر ليست زينة شكلية أو حلية مصطنعة ، وإنما أداة أساسيَّة لتوصيل الخبرة والتَّعبير عن الرؤية ، **والصورة في شعر رامي قريبة المأتى ،بسيطة التَّشكيل ، سهلة الفهم ، واضحة المصدر** ، لا نجد فيها ذلك التركيبَ والتوليدَ اللذين نجدهما عند بعض شعراء الرومانسية الآخرين . من ذلك على سبيل المثال قوله في قصيدة بعنوان « نبع الشعر » (ص ٤٣) :

إنِّي لأخْشَى أن تَموتَ عَواطِفي ... ويَجفَّ هَذا النَّبْعُ مِنْ أَشْعاري
وتَقَرَّ نَفْسي بَعْدَ ثَوْرَتِها فلا ... يَهْتاجُها شَيْءٌ مِنَ التَّذْكارِ
وتَرى مَجالَ الكونِ عَيْني خاليًا ... مِنْ بَهْجَةِ الآصالِ والأسْحارِ
إنِّي لَيَحْزُنُني بَقائي صامِتًا ... وَلَدَيَّ هَذا الكَنْزُ مِنْ أفْكاري
في الشِّعْرِ تَأساتي و فيهِ رَفاهتي ... وإلَيْهِ أَشْكو قَسْوَةَ الأقْدارِ
فإذا سَكَتُّ فَقَدْ حُرِمْتُ شِكايَتي ... وَلرُبَّ شَكْوى نَفَّسَتْ أكْداري

وفي قصيدة أخرى يصف « دمشق » بقوله [٣٨] :

يا رَوْضَةً في رُبوعِ الشّامِ يانِعَةً ... تَرَنَّمَ الطَّيْرُ فيها وهو نَشْوانُ
ولِلغَديرِ عَلى تَرْجيعِهِ نَغَمُ ... مِنَ الخَريرِ لَهُ ضَرْبٌ وأوْزانُ
تَمايَلَ الغُصْنُ فيها وانْثَنى طَرَبًا ... لما شَجَتْهُ تَرانيمٌ وألْحانُ

وفي قصيدة ثالثة بعنوان « الجندي المجهول » يقول [٣٩] :

يا شَهيدَ العُلا ورَمْزَ الفِداءِ   لَكَ مِنّي تَحيَّةُ البُسلاءِ
أَنْزَلوكَ التُّرابَ مِنْ غَيْرِ ما اسمٍ   مِنَ الحَريرِ بَهُ ضَرْبٌ وأوْزانُ
يا مِثالا يَضُمُّ كُلَّ الضَّحايا   لما شَجَتْهُ تَرانيمٌ وألْحانُ

قصدت أن تكونَ هذه النماذجُ في موضوعاتٍ متنوعة ، ليتَّضِح منها – على سبيل المثال – قلة استخدام رامي للصورة من ناحية ، وبساطتها في التَّشكيل من ناحية ثانية . وهذا هو ما يمكن أن يسم شعره بقدر من السُّهولة في التَّعبير ، بحيث تكادُ تقترب روحُ القصيدة عنده من وضوح الزجل ، بل إن فكره الأدبي بصفة عامة يعدُّ أقرب إلى العامية أو العمومية .

القضية الثانية : خاصة بطبيعة اللفظة الشعرية عند رامي ، حيث نجد أنها تتَّسم بالوضوح واليُسْر ، بل لا نكادُ نغالي إذا قلنا إنه يستخدم ألفاظًا أقرب إلى لغة الحياة وطبيعة النثر الأدبي منها إلى لغة الشِّعر في عصره .

إن ألفاظ رامي متداولةٌ ومألوفة ، بل إنها تستخدم أيضًا بدلالاتها العادية المتعارف عليها ، من هنا **تقترب طبيعةُ الشعر عند رامي سواء على مستوى الفصيح أو العامي ، ولا نكاد نجد فارقًا يذكر إلا في الإعراب أو اللحن . وعلى هذا تخفُّ إلى حد كبير (شقة الخلاف) بين شعر رامي وزجله** ، فهو حين يستخدم الفصحى يوظِّف بها معاني عامة وصورًا مألوفة ، وعندما يشكِّل بالعامية فإنه يوظِّف نفس المعاني وعين المخيلة ؛ **من هنا تنتفي – فيما أرى – ازدواجيَّةُ الشاعريَّة وثنائية التأليف عند رامي** . وقد لاحظت عليه نعمات فؤاد ملاحظةً هامة تؤكد وجهة نظرنا هذه ، حيث رأت أنه يستخدم « ألفاظًا محدودة ، يفسرها قومٌ بقلة رصيده من مفردات اللغة . إن رامي يدور في فلك ١٨١ لفظًا يجمعها وينثر فيها قليلاً أو كثيرًا في هذه القصيدة أو تلك . وهذه الأغنية أو تلك على حسب طول كل منها . » [٤٠]

181

وقد عبر عن نفس الفكرة أيضًا الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ – ١٩٣٢) حين قال لرامي بسخريته المعهودة حينما كان يعرض عليه بعض شعره في مطلع حياته الأدبية « قصيدتك دي زي السلام عليكم . . كل واحد يقدر يقولها . » [٤١]

القضية الأخيرة : تلتقي بالقضيتين السابقتين وتؤكدهما وهي **قضية موسيقى الشعر عند رامي** . ذكر إبراهيم أنيس أن ديوان رامي به حوالى (١٢٠٠) بيت موزعة كالآتي [٤٢] :

- بحر الخفيف ٥٨ ٪
- بحر الكامل ٢١ ٪
- كل من الوافر والرمل والبسيط ٥ ٪
- بحر الطويل ٤ ٪
-كل من المجتث والمتقارب ٣ ٪
- بحر الهزج ٢ ٪

وكما تحدَّدت طبيعة المخيلة عند رامي وحجم المفردات ، تحدد أيضًا (الوزن) المتحكم في معظم شعره ، وهو وزن (الخفيف) [٤٣] وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن   فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويتَّسم هذا الوزنُ بالمرونة لا من حيث كونه تامّا أو مجزوءًا فحسب ، بل لأنه يسمح بأن يأتي منه حوالى خمسة أضرب كما يذكرُ العروضيون .

وإذا ما تصورنا هذه القضايا النَّقدية الثلاث : الصورة - اللغة - الموسيقى ، في إطار يربطها بطبيعة الشِّعْر عنده ، وأن شعرَه أقرب إلى (المقطوعات) القصيرة منه إلى القصائد الطوال - كما نجد عند غيره من الرومانسيين المعاصرين له أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي وغيرهم - فإن كل هذا يصلُ بنا إلى أن **أحمد رامي كان شاعرًا محدود الطاقة ، متواضع القدرة ، وأنه توصَّل منذ وقتٍ مبكر إلى أدواتٍ فنية بعينها مال إليها واستنام عليها ، بدرجةٍ تؤكد وحدة العبقرية وتحجر العملية الإبداعيَّة في وقت واحد .**

***

هذه - باختصار - أهم القضايا الفكرية والفنية التي أثارتها في ضميري سيرةُ أحمد رامي وتراثه الشعري ، حاولت - قدر الطاقة - أن أقدمها بحياد وموضوعية ، حتى تطوى صفحة رامي - رحمه الله - وقد أخذ قدره الواجب من الدراسة والتقييم ، لأن رامي في النهاية ،واحدٌ من شعرائنا الرومانسيين ، الذين لهم دورٌ لا يُنكر في مسار الشِّعْر وتطوير الأغنية .

الفَصلُ الرّابع عشر
البنية الفَنية للقصيدة في شعر علي محمود طه

الشِّعْرُ عِنْـدي نَشْـوَةٌ عُلويَّـةٌ وشُعاعُ كَـأْسٍ لـم يُقَبِّلْها فَـمُ
إني بَنَيْتُ عَـلى القَديمِ جَديدَهُ ورَفَعْتُ مِنْ بُنْيانِهِ مـا هدَّمُـوا
علي محمود طه

الأدب لا يقدِّم رأيًا بقدر ما يُشكِّل رؤيةً ، ولا يقرِّر حكمًا تقريريًا بقدر ما يقدِّم تجربةً فنيَّة ، تُفصح عن ملامح إنسان ، وتعبِّر - جماليًا - عن همومه ومهامه ، من هنا يتجاوز الفردُ حالةَ كونه أديبًا ، دورَ الذات المفردة إلى مكانة النبي الهادي الرحبة ، الذي يفكِّر - بوعي - في قضية الإنسان ، عبر الحديث عن أزمة الذات الشاعرة . عن هذا الوعي بوظيفة الأدب الاجتماعية ، يصدر واحدٌ من كبار شعرائنا المعاصرين ، وهو علي محمود طه حين يذكر :

ما الشّاعِرُ الفَنانُ في كَوْنِهِ إلا يَدُ الرَّحْمَةِ مِنْ رَبِّهِ
مُعَزِّي العالَم في حُزْنِهِ وحامِلُ الآلام عَنْ قَلْبِهِ
عَزاؤهُ شِعْرٌ بِهِ أهْزَجُ في نَغْمِ مُسْتَعْذَبٍ ساحِرِ
ما يَحْزَنُ العالَمُ أو يَبْهَجُ إلا عَلى قيثارَةِ الشّاعِرِ

وشاعرنا واحدٌ من أعلام جماعة « أبوللو » التي تحلَّقت حولَ الشاعر أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) الذي يعدُّ الأب الروحي لهذه المدرسة ، التي نستطيع أن نؤكد أنها أحدثت انعطافةً حقيقيةً في تاريخ الشِّعر العربيِّ الحديث ، حيث يؤكِّد الدرسُ الواعي لتراثِنا الشِّعري أن المدرسةَ الرومانسية في مصر ، قد عاشت ما بين الحربين العالميتين من سنة ١٩١٤ حتى ١٩٤٥ تقريبًا . وقد مرَّتْ هذه المدرسة بمرحلتين هامتين :

الأولى - في تقديرنا - هي مرحلة هدمِ الْمُثل والتَّقاليد الجماليَّة للمدرسة الكلاسيكيَّة المحدَثة ،

التي وصل بها الشاعرُ الكبير أحمد شوقي (١٨٧٠ - ١٩٣٢) إلى غاية نضجها وكمالها . وفي الفَترة نفسها بدأت هذه المدرسةُ التي أسهم فيها عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ثم خليل مطران ، بدأت تبشِّر - على مستوى التأصيل النظري لدرس الشِّعر من حيث الماهية والأداةُ والوظيفة - بما ينبغي أن يكون عليه الشعرُ من وجهة نظر رومانسية واعية بالثَّقافة العامَّة وقدرات الفنان الخاصَّة . ومن يرجع إلى كتابات شكري والعقاد والمازني النقدية وبعض أحاديث مطران سوف يجد - بوضوح - ما يؤكِّد ذلك .

الثانية : هي مرحلة العطاء الفني والإبداع الشِّعري . . وهذا ما قدَّمه بالفعل الفصيلُ الممتاز والصَّفوةُ الرائدة من « جماعة أبوللو» ، التي اتَّسع إهابُها لتشملَ أنماطًا عدةً من مدارس الشّعر واتجاهاته ، بيد أن هناك فئةً قدموا العطاء الحقيقيَّ والنموذج الجيِّد لشعر الرومانسية أمثال أبي شادي ،وإبراهيم ناجي (١٨٩٩ - ١٩٥٣) ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وحسن كامل الصيرفي ، ومحمود حسن إسماعيل ، والعوضي الوكيل ، وكامل الشِّناوي ، وصالح جودت (١٩١٢- ١٩٧٦) ، ثم علي محمود طه (١٩٠٢ -١٩٤٩) ، الذي يقف هو وناجي في الصف الأول من شعراء هذه الجماعة .

ولد علي محمود طه **في المنصورة** ، **عروس الدلتا ومدينة الجمال** ، وقد تخرَّج في مدرسة الفنون والصنائع سنة ١٩٢٤ ، ثم عُيِّنَ مهندسًا معماريًا بالمنصورة أيضًا ، حيث التقى فيها بأحمد حسن الزيات ، وإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطي الهمشري ، وصالح جودت ، ومختار الوكيل . ولعل هذه الزمالة الفنية المبكِّرة قد أفادت وقربت بين اتجاهاتهم الأدبية . ثم ينتقلُ هؤلاء الشُّعراءُ إلى القاهرة - مع نهاية العَقد الثالث من هذا القرن - ويلتقون بأبي شادي تمهيدًا لتكوين جماعتهم الشِّعرية ومدرستهم الأدبية .

وقد ثقَّف علي محمود طه نفسه - مثل زميليه أبي شادي وناجي - بثقافة أوربية واسعة ، يستوي فيها شعراء الرومانسية الإنجليز أو الفرنسيون ، بل أرى أن تسميته لنفسه بالملاح قد استوحاها من الشاعر الإنجليزي كولردج (١٧٧١ - ١٨٣٤) من قصيدة له بعنوان « الملاح القديم » . كذلك يؤكد ديوانُه أثر رحلاته إلى أوربا - ولا سيما إيطاليا - على إثراء شعره وإخصاب مخيِّلته الأدبية .

وقد ترك علي محمود طه تراثًا شعريًا له خطورته التاريخيةُ وقيمته الفنية ، التي جعلت منه واحدًا من أهمِّ الأساتذة المباشرين لشعراء المدرسة المعاصرة في الشِّعر سواء في مصر أو في

غيرها. وليس أدلُّ على هذا من اعتراف بدر شاكر السياب بأستاذيته والاعتراف الضِّمني لنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور بما كتباه عنه . وقد أصدر علي محمود طه ديوانه الأول « **الملاح التائه** » سنة ١٩٣٤ ، والثاني « **ليالي الملاح التائه** » سنة ١٩٤٠ .

ثم أصدر بعض شعره المؤلَّف والمترجَم في ديوان « **أرواح شاردة** » سنة ١٩٤١ . وقد ظهرت له قصيدةٌ درامية حوارية طويلة بعنوان « **أرواح وأشباح** » سنة ١٩٤٢ ، وفي سنة ١٩٤٣ صدر له ديوان « **زهر وخمر** » . وفي سنة ١٩٤٤ قدم مسرحيةً شعرية بعنوان « **أغنية الرياح الأربعة** » ، وفي سنة ١٩٤٥ قدم ديوانه « **الشوق العائد** » . وآخر إنتاجه ديوان « **شرق وغرب** » الذي صدر سنة ١٩٤٧ .

وقد حظي شاعرنا - علي محمود طه - باهتمام كثيرٍ ممن تصدوا لتاريخ الشِّعر الحديث ، مثل: طه حسين في الجزء الثالث من « حديث الأربعاء » ، ومحمد مندور في الجزء الثاني من كتابه « الشِّعر المصري بعد شَوقي » ، وشوقي ضيف في كتابه « دراسات في الشعر المعاصر » ، ونازك الملائكة في كتابها « شعر علي طه » ، وأنور المعداوي : « علي محمود طه - الشّاعر والإنسان » ، وأخيرًا وليس بالأخير صلاح عبد الصبور في تقديمه لبعض « مختارات من شعره » .

ولن نتعرَّض لتقويم أيٍّ من هذه الدراسات ، وإنما نذكرُها على سبيل المثالِ شاهدًا على أهمية الشاعر ومكانته الفنية .

وسوف نتوقَّف عند **قصيدة** « **النشيد** » من ديوانه الأول ، لنرصدَ من خلالها أهمَّ سمات شعره وعناصر بناء القصيدة عنده :

عِنْدَما ظَلَّني الوادي مَساءً ... كانَ طَيْفٌ في الدُّجَى يَجْلِسُ قُرْبي
في يَدَيْهِ زَهْرَةٌ تَقْطُرُ ماءً ... عَرَفَتْ عَيْني بها أدْمُعَ قَلْبي
قُلْتُ : مَنْ أنْتَ ؟ فَلَبّاني مُجيبًا ... نَحْنُ يا صــاحِ غَريبــانِ هُنا
قَدْ نَزَلْنا السَّهْلَ واللَّيْلَ الرَّهيبا ... حَيْثُ تَرْعاني وأرْعاكَ أنا
قُلْتُ : يا طيْفُ أثَرْتَ النَّفْسَ شكّا ... كَيْفَ أَقْبَلْتَ ؟ وُقلْ لي مَنْ دَعاكا ؟
قالَ : أشْفَقْتُ مِنَ اللَّيْلِ عَلَيْكا ... فَتَتَبَّعْتُ إلى الوادي خُطاكا
ودنا مِنّي وغَنّاني النَّشيدا ... فَعَرَفْتُ اللَّحْنَ والصَّوْتَ الوَديعا
هُوَ حُبِّي هامَ في اللَّيْلِ شَريدا ... مِثْلَما هِمْتُ لِنَلْقاكَ جَميعا
وتعانَقْنا وأجْهَشْنا بُكاء ... وانْطَلَقْنا في حَديثٍ وشُجونْ
ودَنا المَوْعِدُ فاهْتَجْنا غِناء ... ونَظَرْنــاكَ وللَّيْـــلِ عُيُـــونْ

أقْبَلَ اللّيْلُ فَأَقْبلْ مُوْهِنا والْتَمِس مَجْلِسَنا تَحْتَ الظِّلالْ
وافِني نَصْدَحْ بأَلْحانِ الْمُنى ونَعُبُّ الكَأْسَ مِنْ خَمْرِ الخَيالْ
أَقْبل اللّيْلَةَ وانْظُرْ واسْمَع كُلُّ ما في الكَونِ يَشْدو بمَزارِك
جِئْتُ بالأحْلامِ والذِّكْرى مَعي وجَلَسْنا في الدُّجى رَهْنَ انْتِظارِك

❋ ❋ ❋

سَتَرى يا حُسْنُ ما أعْدَدْتُهُ لَكَ مِنْ ذُخْرٍ وحُسْنٍ ومَتاعْ
هُوَ قَلْبي في الهَوى ذَوَّبْتُهُ لَكَ في رَفّافِ لَحْنٍ وشُعاع
وهْوَ شِعْرٌ صَوَّرَتْ أَلْوانُهُ بَهْجَةَ الفَجْرِ وأحْزانَ الشَّفَقْ
ونَشيدٌ مَثَّلَتْ أَلحانُهُ هَمَساتِ النَّجْمِ في أُذْنِ الغَسَق
ذاك قَلْبي عاريًا بَيْنَ يَدَيْكَ أَخَذَتْهُ مِنْكَ رَوْعاتُ الإِلَه
فَتَأمَّلْهُ دَمًا في راحَتَيْكَ وذَماءً مِنْكَ يَسْتَوْحي الحَياه
باكِيَ الأحْلامِ مَحْزونَ الْمُنى ضاحِكَ الآلام بَسّامَ الجِراحْ
لَمْ يَكُنْ إلا تَقيّا مُؤْمِنًا بالَّذي أغرى بُحُبَّيْكَ الطِّماح
يَتَمَنّى فيك لَوْ يَفْنى كَما يَتَفانى الغَيمُ في البَحْرِ العُبابْ
أو يلاشي فيك حُبّا مِثْلما يَتَلاشَى في الضُّحَى لَمْحُ الشِّهاب
زَهْرَة أَطلعَها فِرْدَوسُ حُبِّكَ اسْتَشَفَّتْ فَجْرَها مِنْ ناظِرَيْك
خَفَقَتْ أوْراقُها في ظِلِّ قُرْبِكَ وَسَرَتْ أَنْفاسُها مِنْ شَفَتَيْك
هِيَ مِنْ حُسْنِكَ تَحْيا وتَمونْ فاحْمِها يا حُسْنُ إعْصارَ الْمَنونْ
أَوْ فَهَبْها الدِّفءَ مِنْ صَدْرٍ حَنون أوْ فَهَبْها النّورَ مِنْ هَذي العُيون
دَمْعُها الأَنْداءُ والعِطْرُ الشّجا وصَدى أنّاتِها هَمْسُ النَّسيم
فاحْبُها مِنْكَ الرَّبيعَ المرتَجى تَصْدَحُ الأيّامُ باللَّحْنِ الرَّخِيم

❋ ❋ ❋

أدوات التَّشكيل الجمالي في إطار البنية

يتوجه دارسُ القصيدة إلى مجموعة من قضايا الشِّعر الأساسية ، تكشف عن أسرار بلاغته من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحدِّد مكانَة الشاعر ، وتساعد على تقويم تجربته ، وبيان مكانتهِ الأدبية في إطار عصره .

وحين نستعيدُ تخيُّلَ الإطار العام لبنية القصيدة ، تُوقفنا في البداية **الصورةُ الكلية لها** ، هذه الصورة العاطفية بمحاورها المعنوية وأبعادها الإنسانية تبدو متّسقة مع تجربَة علي طه الشّعرية كلها، ومنسجمة في إطار مدرسته ، ذلك أن تجربة الحبِّ الحزين محورٌ أساسيٌّ عند علي طه ، كما هي عند غيره من أدباء الرومانسية وشعرائها .

والشاعر المحبّ – في القصيدة – يستعين (بالحُلم) والطيْف وسيلةً فنية لإبراز الصورة العامَّة لها ، حيث **نرى أننا إزاءَ محبٍّ** ، دفعته غربةُ الروح و وحشةُ الليل إلى أن يخرُج باحثًا عن المحبِّ، حيث كانٍ يلقاه ، بيد أنه لا يلقى هناك إلا طيفًا يمثل تجسيدا لحبِّه قد تجرد عنه ، جاء على إثره مشفِقا عليه من اللَّيل الرَّهيب والوَحدةِ القاسية ، حاملاً في يديه زهرةً تقطُر ماء ، تعدُّ هي الأخرى رمزًا لعاطفته الحزينة ، لذلك فقد عرفتْ عينُه بها أدمعَ قلبه ، ويتحاور الحبيبُ مع طيف الحب « هامَ في اللَّيل شَريدًا » . ثم تأتي لحظةُ الأمل ، وهنا يناجي الحبيبُ محبوبه واعدًا إياه بأن يقدِّم له كلَّ ما يملك « مِنْ حُسنٍ وذُخْرٍ ومَتاع » . لقد أعدّ له قلبا ذاب في الهوى ، فجمع بين رهافة اللَّحن وسحر الضَّوء ، حيث ذاب القلب فصار نشيدًا « مَثَّلَتْ ألحانُهُ هَمَساتِ النَّجْمِ في أُذنِ الغَسَق » .

بعد هذا يستعطفه المحبّ ، ويرجوه أن يتأمَّل هذا القلبَ المذاب « دمًا في راحَتيكَ ، وذَماءً منْك يَسْتَوحي الحَياة » ، ويتمنى أن يفنى فيه « كما يَتَفانى الغَيمُ في البَحْرِ العُباب » . وفي النهاية يتضرَّع له ليرعى زهرةَ الحب الحزينة ، ويمنحها – بالوصول واللقيا – الربيع المرتجى ، ذلك أن في اللقاء حياةً تجعلُ الأيامَ تصدحُ بلحن رخيم دائم . وهكذا تجسِّد القصيدة رؤيةَ محبٍّ حزين ، يرى في البُعد الفناء والبكاء ، وفي الوصل الحياة والغناء .

هكذا تجسّد الصورة الكلية للقصيدة (رؤية متميزة) للشاعر الإنسان ، وتفصح عن وجهة نظر خاصة في الحياة ، قد نتفق معها فكريّا أو لا نتفق . هذه الرؤية العاطفية التي ترى في الحب خلاصًا من تعاسَة الحياة وحزنها ، تؤكدها تجربةُ علي محمود طه في معظم ديوانه ، من ذلك على سبيل المثال هذه الفرحة بالحياة والطبيعة ، حيث نجده في قصيدة « ليالي كليوباترة » يقول :

يا ضِفــافَ النّيلِ بالله ويا خُضْرَ الرَّوابـي
هَلْ رَأَيْتُنَّ عَلى النَّهْرِ فَتًى غَضَّ الإهــابِ
أسْمَــرَ الجَبْهَةِ كالخَمْرَةِ في النّــورِ الْمُذابِ
سابِحًا في زَوْرَقٍ مِنْ صُنْعِ أحلامِ الشَّبابِ ؟

إنْ يَكُــنْ مَرَّ وَحَيّــا مِنْ بَعيــدٍ أو قَريــبِ
فَصِفيهِ وأعيدِي وَصْفَــهُ ، فَهُــوَ حَبيبــي
يا حبيبــي هَـــــذِهِ لَيْـــلَةُ حُبّــي
آه لَـوْ شارَكْتنــي أفْـــراحَ قَلْبــي

حين نتجاوزُ الصَّورةَ الكلية للقصيدة إلى طبيعة **(الجملة الشعرية)** ، التي تفصح عن مجموعة من الصور الجزئية والتَّعبيرات المجازية ، تشكِّل في النهاية لُحمةَ القصيدة وسداها ، أو تجربة الشاعر في جملتها - سوف نرى أن الجملةَ في شعر علي طه تتجاوز الوظيفةَ الإشاريةَ التَّقريرية المباشرة إلى الدلالة التَّعبيرية المصورة ؛ أي أن الشاعرَ لا يُشكِّل بنيةَ القصيدة بجمل تقريريَّة ، وإنما يستعينُ في ذلك بالصّورةِ البلاغيَّة وغيرها من وسائل الرمز والمجاز ، وتجسيد المعنوي (الحب زهرة) و (الحب . . طيف) . . ثم أنسنة المادي وتشخيصه :

يَتَمَنّــى فيكَ لَوْ يَفْــنَى كَمــا يَتَفانى الغَيْمُ في البَحْرِ العُــبــاب
يَتَلاشَى فيــكَ حُبّــا مثلمــا يَتَلاشى في الضُّحَى لَمْحُ الشِّهاب

وتنقلنا الجملةُ الشِّعرية المصورة بالضَّرورة إلى الحديث عن (المعجم الشعري) ، ذلك أن الشاعر ما دامت قد أصبحت له رؤيةٌ خاصة متسقة في إهاب تجربته كلها ، وما دام يستعين باللغة المصورة وليس باللغة الإشارية وسيلة للتَّعبير ، من هنا فإن **اللفظة في شعره تتجاوز معناها المعجميَّ إلى دلالةٍ خاصَّة جديدة تتسق ورؤية الشاعر** . هكذا يمنح الشاعر العبقري اللغةَ دلالات جديدة أو متطوِّرة ، وهذا ما نجد عليه شعر علي محمود طه الذي يقول عنه :

الشِّعرُ عِنْـدي نَشْوَةٌ عُلْــوِيَّةٌ وشُعــاعُ كَأْسٍ لَمْ يُقَبِّلْها فَــمُ
إنِّي بَنيتُ عَلى القَديمِ جَديــدَهُ ورَفَعْتُ مِـنْ بُنيانِهِ ما هَدَّمــوا

هكذا تلقانا الصورةُ الفنية في شعر علي محمود طه زاخرةً بالحياة ، خصبة بالعطاء ، حيث نجد الشاعرُ يستعينُ على تشكيلها بكلِّ وسائل الإحساسِ البشري المبصرة والمصغية والمتذوقة والمتأمِّلة ، كما تمزج بين الكونِ والطَّبيعة ، وبين المادي والمعنوي ، وبين رهافةِ الشعور و واقع الحياة .

هذه الصور الفنية الخصبة بوحداتها اللغوية ذات الدلالة المتجدِّدة عند علي محمود طه تنقلنا إلى وسيلةٍ أخرى من أدوات الشِّعر ، وهي **(الموسيقى)** التي تعدُّ في الشعر سمة أساسية وأداة فارقة له عما عداه من الأنواع الأدبية . ولا شك أن موسيقى الشِّعر مثل لغته تتعدَّل من مدرسةٍ

إلى أخرى ، وتتنوَّع من شاعرٍ إلى غيره .

وإذا كان أحمد شوقى يعد قمةً في الغنائية لم يصل إليها أحدٌ في شعرنا الحديث ، فإن الشاعر الفرد المؤهَّل لكي يرثَ - بجدارة - دورَه في هذه « الغنائية » هو علي محمود طه ، الذي وفَّر لشعره من ضروب الإيقاع والوزنِ والقافية تجديداتٍ وتنويعات ، تعطي القصيدةَ عنده **سمة (غنائية) باهرة** . وعلي محمود طه مثل غيره من بعض شعرائنا الرومانسيين قد فطنوا إلى **الشكل الموسيقي للموشح** ، وهذا ما غاب كثيرًا عن شعراء مدرسة الإحياء ومدرسةِ عبد الرحمن شكري . بيد أن علي طه وناجي قد استغلا بقوَّة شكل (الموشح) وما يُتيحه من تلوين في القافية : داخلية أو خارجيَّة ، وهو شكل « الرباعية » التي تتحدُ فيها القوافي الداخليةُ والخارجية ، أو شكل « المخمسة » التي قد تستعين بشطر بيت أو بعض التَّفعيلات ، لتكون لازمةً تخصب موسيقى القصيدة ، مثل ما تفعل « الخرجة » في الموشَّح ، من ذلك قوله مغنيًا عذب النَّغمات :

يا حَبيبي ، غَنَّتِ الفَرْحَةُ في كُلِّ مَكانِ
فَهُنا البُلْبُلُ يَشْدو ، وهُناكَ العاشِقـان
غَيْرَ أنِّي أشْتَكي الوَحْشَةَ في ظِلِّ التَّداني
إنَّما رُوحُكَ في الكونِ ورُوحي تَوْأَمانِ
لا تَدَعْني أَقْطَعُ الأيّامَ وَحْدي وأُعانـي
فَحَـرامٌ يـا حَبيبـي

* * *

شيء آخر هام يتَّصل بجماليات القصيدة في شعر علي محمود طه ، وهو أنه **يعد من أكثر شعراء جيله من الرومانسيين الذين حاولوا أن يحافظوا على تقاليد القصيدة العربية** ، سواء من حيث المحافظةُ على وَحدة البحر والقافية أو على نقاوة الكلمةِ وفَصاحتها ، كما أنه يلتقي مع شوقي في ناحية موضوعيَّة تتَّصل بمحاور شعره وموضوعاته ، وهي أن ديوانه يكشِف عن **شخصيَّة شاعرٍ جماهيريّ** ، شُغِلَ بالهموم العامَّة لوطنه وأمته ، من هنا يمكن أن نجدَ في ديوانه **ما يسمّى بشعر (المناسبات) على المستويين الوطني « المصري » والقومي « العربي »** .

ورغم كل هذا فإن من يقرأُ ديوانه ، ويتأمَّل بعضَ نماذجه مثل : النَّشيد - الله والشاعر - يوم الملتقى - أندلسية - صخرة الملتقى - كأس الخيام - التِّمثال - قلبي - ليالي كليوباترة - امرأة وشيطان - ميلاد شاعر . . هذه القصائد على سبيل المثال ، تؤكد كل ما ذكرناه عن تقاليد بناء القصيدة عند علي طه . أكثر من هذا تؤكد أيضًا أنه رغم حرصه على (المحافظة) أحيانًا ، فقد كان

في الوقت نفسه من أكثر شعراء جيله طموحًا إلى محاولة تحقيق وحدة النسيج لبنية القصيدة ، وربط محاورها فنيّا وفكريّا ، بحيث تبدو منسجمة التركيب متحدَة البناء متناغمة الأجزاء إلى حد كبير .

* * *

ومهما يكن من أمر فسيظلُّ علي محمود طه علمًا من أعلام شعرائنا المحدثين ، وثاني اثنين من كبار شعراء مدرسة أبوللو هو وإبراهيم ناجي ، وهما بالإضافة إلى أبي القاسم الشابي وبعض شعراء المهجر وعلى رأسهم جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة ، يعدون من أهم الأساتذة المباشرين لكثير من شعرائنا المعاصرين في الوطن العربي كله ، وكانوا من أحرص الشعراء على السعي نحو التَّجديد ، والتَّبشير به ، والدعوة إليه .

* * *

الفصلُ الخامس عشر
ناجي شاعر الحبِّ.. والغربة .. والوطن

الشِّعْرُ مَرْحَمَةُ النُّفوسِ وسِرُّهُ
هِبَـةُ السَّمـاءِ ومِنْحَـةُ الدَّيَّـانِ

إبراهيم ناجي

ناجي يعدُّ علمًا بارزًا في تاريخ شعرنا العربي الحديث ، ولكنه على قدر ما تعذَّب في حياته ليجمعَ بين الطبِّ والأدب ، لم تهادنه الأقدار ، فمات شهيدًا بعد أن أحيلَ إلى التقاعد (سبتمبر ١٩٥٢) بحجة أنه غيرُ منتجٍ بُعَيْدَ ثورة الجيْش . وتمثل هذه الحادثة الضَّربة الأخيرة لجسد مُثْخنٍ بالجراح ، وقلب مفعم بالأسى ، وروح عاشت وما لقيت يومًا « ثقْبًا من رجاء » ، وكانت هي الضربة القاضية فمات في ٢٥ من مارس ١٩٥٣ . **ثم مرتْ – أكثر من مرة – ذكراه** ، كما تمر ذكرى غيره من مفكرينا وأدبائنا ، دون أن تحتفي بذلك مؤسسة ثقافيةٌ أو علميةٌ . لقد مات ناجي كما مات غيرُه من أدباء العربية ومفكريها العظام ، ولكن شعره اليومَ ، سِفر خالد في كتاب تراثنا العظيم . فما أجدرنا ونحن في حالة نهضة حقيقية أن نولي أدبنا وفكرنا بعض ما يستحق .

من هو إذن إبراهيم ناجي ، الذي أدعو للحفاوة به ؟ وما هي الأصوات الأدبية المختلفة التي تعكسها بنية فنه الشعري ؟ هاتان هما الزاويتان اللتان سأتوقف عندهما سريعًا ، لكي أعرِّف بهذا الطبيب الإنسان وبفنه الشعري .

أولاً – سيرة ناجي

الذي لا شك فيه أن سيرةَ الأديبِ تشكِّل مِفتاحًا ضروريًا وهامًا لفهم الصورة الفنية لتُراثه ، بيد أن درس السيرة – وهو مبحثٌ قديم في تاريخ الأدب العربيّ – إن لم يقدم بالقدر الأساسي المنضبط لفهم أدب الأديب ، فإنه يمكن أن يكونَ حشوًا مشوهًا للبحث والدراسة ، كما أنه قد يجعل الباحث – ومن باب أولى القارئ – يتَّخذ موقفًا مِنَ الأديب قبل أن يقرأ أدبه .

ثقافة ناجي

ولد ناجي في ٣١ ديسمبر ١٨٩٨ . . لأب مثقفٍ كان له أثرٌ كبير في تنمية موهبته وصقل ثقافته ، وقد لفت نظَره في الثالثة عشرة من عمره ليقرأ رواية « داڤيد كوبرفيلد » لديكنز ، التي يذكر عنها « والحقُّ أني لا أدري هل أحسن القدرُ إليَّ أم أساءَ ؟ أبي كان يُحبِّبُ ديكنز إليَّ ليصقل شعوري ، ويزرعُ فيَّ حُبّ الإنسانية ، ويعلِّمُني التَّأمُّلَ والملاحظة . أما ديكنز فقد حَبَّبَ إليَّ الأدبَ على الإطلاق . وأما داڤيد فقد خلق مني شاعرًا ، وجعلني أبْحَثُ لي عن ‹‹ دورًا ›› أخرى ، أشربُ من عينيها خمرَ الحياة ، وأتلقى من شفتيها أسرارَ الوجود . »

وقد قرأ في المرحلة الثانوية – حين بدأتْ تظهر موهبته – شعر أحمد شوقي (١٨٧٠ – ١٩٣٢) والشاعر العباسي الشَّريف الرضي (٩٧٠ – ١٠١٦ م) . ويكشف ديوانه – فيما بعد – أنه قد تأثَّر أيضًا بكثير من شعراء العربية أمثال امرئ القيس وعنترة العبسي وأبي فراس الحمداني ومحمود سامي البارودي ، وهناك أيضًا خليل مطران الذي يعترف بأستاذيته . ولكن الذي نستطيعُ أن نؤكِّده – ونحن على ثقة في مجال علاقة ناجي بالتّراث الشعري – أنه قد تأثَّر بشكلٍ قوي بثلاثة من فحول الشعراء ، هم : **الشَّريف الرضي وأحمد شوقي وأبو الطَّيب المتنبي** (٣٠٣ – ٣٥١ هـ) ، الذي يقول عنه « والذي جعلني أُحِبُّه رجولته التي تَبدو في كُلِّ بيت ، وأحبه أيضًا لأنه كان ‹‹ إنسانًا ›› يتكلَّمُ على لسان الإنسانية بأجمعها ، ويشرح القلقَ المستمرَّ في أعماقها والعذاب الملازم لأعصابها . . . »

وفي مجال الحديث عن الشق الثاني من ثقافة ناجي الوافدة ، التي تبدو واضحة أيضًا في شعره وتراثه النثري ، نستطيع أن نؤكِّدَ **سعة اطلاعه على شعر المدرسة الرومانسية الإنجليزية ولا سيما** : شلي – كيتس – بيرون – وردزورث – ييتس – إليوت . كما أن علاقته بشكسبير كانت قوية ؛ إذ يبدو أنه توقَّف على قراءته في فترة محنة الديوان الأول ، وقد ترجم له كتابًا (لم ينشر حتى الآن) هو « أغاني شكسبير » ، ولم يقتصر الأمر بالنسبة للثقافة الإنجليزية على الشعر ، فقد تجاوزه إلى مجال القصة – التي أسهم فيها أيضًا أثناء فترة محنة الديوان الأول ، حيث فكر – بسبب ضراوة نقد طه حسين والعقاد – في أن يهجرَ الشِّعر ، فقرأ لتشارلز ديكنز – كونان دويل – هاجارد – ولز – تشارلز مورجان ، بل لقد قرأ في مجال القصة أيضًا للروائي الروسي دويستوفسكي ، والإيطالي لويجي براندللو .

ولم تغب عنه أيضًا الثقافة الفرنسية ، فقد قرأ بودلير جيدًا . . وترجم – في كتاب منشور –

بعض قصائد ديوانه « أزهار الشر » ، كما نجده في ديوانه الأول « وراء الغمام » (١٩٣٤) يترجمُ شعرًا بعض قصائد لألفرد دي موسيه ولامرتين ، وأيضا للشاعر الألماني جوته .

* * *

بين الطب والأدب

نعود إلى سيرة الإنسان – فنجد الأقدار قد وجهت ناجي إلى مجالٍ بعيد عن إطار ملكاته وقدراته ، فتخرج في كلية الطب (١٩٢٣) ، ومارس المهنة وتنقل في وظائف وأماكن مختلفة . وشاعرنا يعبر عن هذا التناقض الذي يثار بشأنه بين العمل والموهبة ، فيذكر :

طبٌّ وشعْرٌ كَيْفَ يَتّفِقانِ ؟   والنّاسُ تَسْأَلُ والهَواجسُ جَمّةُ

هِبَةُ السَّماءِ ومِنْحَةُ الدَّيّان   الشِّعْرُ مَرْحَمَةُ النُّفوسِ وسِرُّهُ

مِنْ ذَلِكَ الفَيْضِ العَلِيِّ الشّان   والطِّبُّ مَرْحَمَةُ النُّفوسِ ونَبْعُهُ

يَجدانِ إلْهامًا ويَسْتَقِيان   ومِنَ الغَمام ومِنْ مَعين خَلْفَه

ويذكر مرة أخرى . . «كنت أزاول الطِّبَّ كأنه فنٌّ ، وأكتبُ الأدبَ كأنه علمٌ ، أي أراعي فيه المنطقَ والتَّحديدَ والوضوح » .

والقول الفصل فيما يتصل بذلك التناقض بين الحرفة والموهبة عند ناجي ، يتجاوزه إلى أن يكون ظاهرة عامة ، بل إنه يبدو قاعدة إنسانية ؛ إذ نجد – في الغالب – أن معظم الأدباءِ أناسٌ لا يؤهلهم – في الغالب – تعليمُهم المدرسيُّ ولا عملهم المهني إلى الإبداعِ الأدبيِّ ، فكلية الحقوق خرجت أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وعبد الرحمن الشرقاوي ، والطب خرَّجت أحمد زكي أبو شادي وناجي ومحمد كامل حسين ويوسف إدريس .

* * *

محنة الديوان الأول

في سنة ١٩٣٢ آن للطائر المغرِّد أن يعودَ من المنصورة إلى القاهرة ، ثم جمع قصائده في ديوان صدر بعنوان « **وراء الغمام** » (١٩٣٤) ، وقد قوبِلَ بحفاوةٍ بالغةٍ من جمهور القراء ومتذوقي الشعر . فقد كانتْ هناك نهضة شعريةٌ ، فلا تزال المدرسة الإحيائيةُ تواصل إنتاجها عبر شوقي وحافظ . . وهناك أصداءٌ تتردَد من إبداع شكري والعقاد والمازني ، ثم هناك أولاً وأخيرًا تلك الكوكبة الشِّعريةُ الشّابة المتدفِّقة التي جمعها أحمد زكي أبو شادي حولَ راية « أبوللو» جامعةً بين إهابها معظم الشعراء ، فكأنما الجماعة بزعامة أبي شادي ، وسكرتارية ناجي ، كانت تهدف

إلى تأسيس مدرسة « جبهوية » ، تضم كل الشعراء - رغم اختلافاتهم وما أكثرها حتى اليوم - في تجمع واحد، من أجل فنٍّ جيد ، وعلاقة نبيلة توحِّد بين الشُّعراء . وما أجدر الأدباء : مبدعين ونقادًا إلى أن يتفقوا اليوم على كلمة سواء ، من أجل كل نبيل يسعون إلى تحقيقه : في الفن والحياة .

ورغم الحفاوة الجماهيرية التي قوبل بها ديوان ناجي ، فقد أدمى فؤاده وذبح روحه نقد طه حسين له - المنشور في الجزء الثالث من حديث الأربعاء - فقد توقَّف عند قصيدة « قلب راقصة » ، وبدأ يصدر على الشاعر أحكامًا تقريرية عامة ، واتهمه بأنه « شاعر هين لين » وأن شعره « أشبه بموسيقى الغرفة » . أكثر من هذا أنه صرح بعيد ذلك عن إعجابه برفيق ناجي علي محمود طه . كذلك لم يسلم ناجي من نقد العقاد الذي اتهمه بسرقة بعض معانيه ، كما تفرَّق من حوله بعضُ الأصدقاء ، ويبدو أن الشاعرَ عبد الحميد الديب قد تسلَّط أوسُلِّط عليه أيضًا في هذه الفترة . . مما جعله يضيق بالشّعر والشعراء ، وآلى على نفسه ألا يعودَ إليه ، وعن صدى هذه المحنة يذكر في ديوان « الطائر الجريح » :

هِيَ مِحْنَةٌ وزَمانُ ضِيقْ   وتَكَشَّفَتْ عَنْ لا صَديقْ
جَرَّبْتُ أشْواكَ الأذى   وبَلَوْتُ أحْجارَ الطَّريق
وكَأَنَّ مَوصولَ الضَّنَى   يَمْتاحُ مِنْ جُرْحٍ عَميق

* * *

العودة إلى الشِّعر والألم

تحول ناجي عن الشعر إلى كتابة القصَّة القصيرة ، والتَّرجمة للمسرح ، والكتابة في علم النفس ، وأشرف على مجلة «حكيم البيت » ، لكن القدرةَ الحقَّةَ أخلدُ من أيِّ انفعالٍ ، وأبقى من أيِّ هوايةٍ جانبية ، لذلك سَرعان ما عاد ناجي إلى ميدان الشعر . وبدأ يواصل مَسيرتَهُ - رغم عذاباته الشَّديدة . وعلى الجملة فقد عاش ناجي سنواته الأخيرةَ متوحِّدًا في عذابه واغترابه ، خالصًا لآلامه بين عَلاقةٍ شرعيَّةٍ لا تُثمر إلا الشَّوْكَ والحنظلَ ، وأمل عاطفي بعيد المنال ، وبين أدباء يزجرونه بحجة أنه طبيبٌ ، وأطباء يتحاشونه بدعوى أنه أديبٌ ، وهكذا عاش ناجي « طائِرًا جريحًا » و « نايًا محترقًا » يردد :

كَـمْ مَرَّةٍ يا حبيبــي والليْلُ يَغْشى البَرايـا
أَهيمُ وَحْدي وما في الظَّلام شاكٍ سِوايـا
أُصَيِّـرُ الدَّمْعَ لَحْنًا وأجْعَلُ الشِّعْرَ نايـا

وفي أواخر أيامه اشتدَّت عليه الآلامُ النفسيةُ والعضوية ، ولم ير أن الحياةَ قد وهبته شيئًا مما كان يطمحُ إليه ، من هنا ودَّع الدنيا شبه مريدٍ للانتحار ، **ومات مجسداً محنةَ المثقَّفِ في واقع متخلِّف** .. في ٢٥ من مارس ١٩٥٣ .

حياة ناجي الحزينة وسيرته الأدبية يذكراننا بالشاعر الإنجليزي جون كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١) الذي كان يتدرَّبُ على مهنة الطِّبِّ ، بينما كان قلبه منصرفًا إلى دراسةِ الأدب والشعر . كما يتشابهان في أن ثقافة كليهما المدرسية في مجال الأدب لم تكن تسمحُ بالتَّخصص فيه والتَّفرُّغ له ، ومع ذلك فقد استطاعا - بالموهبة والعبقرية - أن يحصِّلا الكثير من الثقافة الأدبية والفكرية . كما أن كليهما قد كتب القصةَ بالإضافة إلى الشعر ، وإن كانت قصص ناجي نثرية في حين كانت قصص كيتس شعرية .

* * *

ثانيا - أصوات الشِّعر عند ناجي

تراث ناجي متعدِّد في مجال الشِّعر والنَّقد والقصَّة وعلم النَّفس والتَّرجمة الأدبية ؛ ولكن وقفتنا - هنا- ستكون عند تراثه الشعري كما تصوره أجزاء ديوانه الأربعة : وراء الغمام (١٩٣٤) - ليالي القاهرة (١٩٤٤) - في معبد الليل (١٩٤٦) - الطائر الجريح (١٩٥٣) . وحين نحاول كشف موقف الشاعر من خلال شعره ، سوف نجد أن **التَّجربة الأدبية يمكنُ أن تفسَّرَ على أكثر من مستوى دلالي ، وتعبر عن مجموعة من الأصوات المعنويَّة أو الفكرية المتداخِلة** ، فهي - أي التَّجربة الأدبية - تعدُّ بالدرجة الأولى استجابة مباشرة لقضية ما ، يعيشها الإنسان المبدع بخياله ، لذلك نرى أن القصيدة تنطلقُ من موقفٍ نسبيٍّ خاص في إطار سياق تاريخيٍّ محدد ، وهذا يمكن أن يكون (الصوت الأول) للقصيدة .

ولكن الفنَّ العظيم يتجاوز المباشرةَ في التَّعبير ، والنسبيَّة في التَّصوير إلى لمح البعدِ الإنساني ، والحقيقة المطلقة في التَّجربة الأدبية ، أي أنه يعبِّر عن محنة الفرد في الوقت نفسه الذي يرصد فيه قضية الإنسان . وهذا الجانب المطلقُ في الفن يمكن أن يعد (الصوت الثاني) للقصيدة .

كذلك فإنه يمكن أن تعدَّ التجربةُ الأدبية - في حد ذاتها - « معادلاً موضوعيّا » لحقيقة أخرى

وراءها ، كما يرى ت . س . إليوت ، الذي يذهب إلى أن « الطريقَ الوحيدَ للتّعبير عن الانفعالِ في صورةٍ فنية ، ينحصرُ في مجموعة من الأشياءِ ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث ، تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص . » أي أننا حين نعد التّجربة الأدبية – بما تعبر عنه من موقفٍ إنسانيٍّ خاص – **معادلاً موضوعيًا** ، لحقيقة أخرى تترجمُها في الواقع ، ويعجز الفنان – واعيا أو غير واع – عن التعبير المباشر عنها ، فإن هذا التفسير المعادل يكون هو (الصوت الثالث) للقصيدة .

* * *

الصوت الأول – الحب

إن كلَّ شاعرٍ يتضمَّن في أعماقه مفكرًا بالضَّرورة ، له إدراكه الخاصُّ لعالمه . وشاعرنا ناجي ينطلق – مثل معظم الرومانسيين – من فلسفة فرديَّة ، ذات إدراك عاطفيٍّ للكون ، ورؤية جزئيَّة للواقع ، تؤمن بالحبِّ سبيلاً لسعادة الفرد ، لذلك يميلُ الرومانسيُّ إلى التوحُّد مع الذات ، والانعزالِ عن البشر . وكما يتركَّز عالمُ الطفل في ثدي أمه ، تكاد تنحصر عَلاقةُ الرومانسي في حبه المثالي ، ذلك الحب الذي قد يجنحُ ليُصبح رؤيةً صوفية خاصة ، لا يصلُ إليها إلا من وصل إلى منزلة الكَشْف الروحي .

مَن يقرأُ ديوان ناجي يجد أنه يعد قصيدة واحدة ، هي في جوهرها « صلاة في معبد الحب» ، ويصبح الديوان كله – إذن – تنويعات على لحنٍ واحد ، وأغنية حزينة معادة لحبيب رحل وجمال زال ، ولكن الأملَ ما زال يراوده ، والألم ما برح يذكّره ، فعاش الشّاعرُ عمرَهُ الفني يبدع الشّعرَ بإلهامه ، ويشكّل تجربتَه الفنيَّة في انتظار عودته :

وَلَمّا لَمْ تَفُزْ بلقاكَ عَيْني — لَمَحْتُكَ آتيًا بضَميرِ قَلْبي
فَأَسْمَعُ وَقْعَ أَقْدامٍ دَوانٍ — وأَنْصِتُ مُصغيًا لخفيفِ ثَوْبِ
وأَخْلُقُ مِثْلَما أهْوى خَيالاً — وأَسْتَدني الأمانِيَ والحَبيبا
وأُبْدعُ مِثْلَ ما أَهْوى حَديثًا — لِناءٍ صارَ مِنْ قَلْبي قَريبا

هكذا صار الحبيب « مثالاً » فوق الحياة والأحياء ، وأصبح الحب « حالة » تقترب من وجد الصوفي وعشق الزاهد :

جَثَـــوْتُ في مِحْـــرابِ قُـــدْ — سِك عابدًا هَـــذا الـــرُّوَاءْ
أُحِسُّ وَحْيَـكَ مِـــــنْ عَـــلٍ — لي دونَ أهلِ الأرْضِ جـاءْ

وإذا كان الحبُّ قد صار مقدَّسًا مثل الإيمانِ عند ناجي ، فقد صار الكلامُ من المحبوب « وحيا » والحديثُ إليه « صلاة » :

عَرَفْتُكَ كالمِحْرابِ قُدْسًا ورَوْعَةً   وكُنْتَ صَلاةَ القَلْبِ في السِّرِّ والجَهْرِ
وقَدْ كانَ قَيْدي قَيْدَ حُبِّكِ وَحْدَه   أنا المَرْءُ لم أَخْضَعْ لِنَهْيٍ ولا أمْرِ
وأَعْجَبُ شَيْءٍ في الهَوى قَيْدُكَ الَّذي   رَضيتُ بِهِ صِنوًا لإيماني الحُرِّ

وترتب على ذلك أنه لم يعد يرى الجانبَ الماديَّ من المرأة :

هِيَ مُتْعَةٌ للحسِّ يَطْلُبهـــا   وأنا برُوحي بتُّ أَفْهَمُهـــا

هكذا تبدو تجربةُ ناجي ، متَّسِقة في إطارها ، ومكتملة في دائرتها ، إنها تعبِّر - رغم كثرة قصائدها - عن محور دلاليّ واحدٍ ، تدور حوله ، وهو الرؤية المثالية للحب ، والعَلاقة الروحية مع المحبوب ، الذي يستعذب مناجاةَ طيفه على البعد ، والتَّمسُّك به حتى في حالات الهجر والبخل والصَّدّ - إذ لم يكن النسيان والغدر :

إنْ عُدْتَ أَوْ أَخْلَفْتَ لَـمْ تَعُد   أنا إلفُ روحِكَ آخِـرَ الأَبَـدِ
ظَمَـأٌ عَلـى ظَمَأٍ عَلـى ظَمَـأٍ   ومَـــواردٌ كُثْـرٌ ولَـمْ أَرِدِ

نتيجة لذلك كله صار المحبوبُ - عند ناجي - « معبودًا » ، وداره « كعبة » ، وزيارته « طوفانا» ، ونظره « وحيا » ، وجماله « هدًى » :

هَـــذِهِ الكَعْبَـــةُ كُنّـــا طائفيهـا   والْمُصَلِّينَ صَباحًـا وَمَســاء
كَـمْ سَجدْنا وعَبَدْنا الحُـسْـنَ فيها   كَيْــفَ بالله رجَعْنـا غُـرَباء

هذه إذن الدَّلالة المباشرة لتجربة ناجي الفنية ، التي تدور في إطار تجربة حبٍّ حزينٍ مثالي ومقدَّس ، لا يملك الحبيب إزاءه قدرةً أو إرادة ، حيث :

يا حَبيبـــي كُـلُّ شَـيْءٍ بِقَضـاء   ما بِأَيْدينـا خُلِقْنـا تُعَسـاء

* * *

الصوتُ الثاني – الغربة

أزمة الفرد المحبِّ التي تعكسها تجربةُ ناجي لا تقف عند ذلك التَّفسير المباشر لها فحسب ، بل **تتجاوز أزمة الفرد إلى قضيَّة الإنسان معذبًا في روحه ومغتربًا في وطنه** . وليس صحيحًا أن الأزمةَ أزمة عاطفية فقط ، لكنها أزمة مادية حقيقية انعكست - بأحد أصواتها - على تلك

الصورة العاطفية ، صورة أزمة إنسانٍ له وطن ، لكنه « طريد أبديٌّ النفي » ، يرى الحياة مُقفرة والعمر سرابًا ، ولا يجد في الكون « ثقبا من رجاء » .

والشاعر يجسِّد - منذ وقت مبكر - رؤيته القاتمة للكون في قصيدة « الحياة » (من ديوان : وراء الغمام) ، حيث تبدو الحياةُ له دراما متجدِّدة الفصول ، لا ينتهي فصل من عذابها حتى يتلوه آخر ، فكلّ سعادة فيها إلى ألم ، وكل نعيم إلى شقاء . كما تعكس القصيدةُ إحساسًا عالي الدَّرجة بالمذلة . . من أجل الحصولِ على ما يقيم أودَ الإنسان ، وكيف نقضي العمر في « كفاح سخيف » من أجل « أن يُنال الرغيف » :

وفــي سَبيلِ الـزّادِ و المَأْكَـلِ   نَمْـلأُ صَدْرَ الأرْضِ إعْـوالا
كَـمْ يَسْخَرُ النَّجْمُ بنا مِنْ عَـلٍ   وكَـمْ يَـرانا اللهُ أطْفـالا

هكذا يستر الشَّقاء العاطفي عذاباتٍ مادية أخرى كثيرة في الحياة ، ويجسِّد فيه الشاعر أزمةَ الإنسانِ الوحيد (المغترب) ، الذي يحس بالعجز الحقيقي عن إدراك أيِّ غاية أو تحقيق أي هدف . **ويواكبَ هذا الإحساسَ المأسويَّ بالحياة - في شعر ناجي - كثرةُ تردُّد مفهوم « الغربة » ، ومشتقاتها اللغوية كالغريبِ والمغترب ، ولوازمها المعنوية من الوَحدة والحزن واليأس والحَيرة .**

هناك إذن نوعٌ من المفارقة الشَّديدة ، التي تعكسها أصواتُ القصيدةِ ودلالاتها عند ناجي ، فهو في لحظة واحدة حين يلمحُ ما في الكون من جمال وجلالٍ وفتنةٍ وسحر ، يبصر أيضًا بالدرجة نفسها من الحدة والوضوح ، ما فيه من ضلالٍ وزوال وشقاء وفناء ، أي أن رؤيتَه للكون كانت معقَّدة مركَّبة ، ترى الجمال في جدله مع الزوال ، والوجود في تقابله مع الفناء :

انْظُرْ إلـى شَتّـى مَعـاني الجَمال   مُنْبَثَّةً في الأرْضِ أوْ في السَّمـاء
ألا تـرى فـي كُلِّ هَـذا الجَـلالِ   غَـيْرَ نَـذيرٍ طالِـعٍ بالفَنـاء

وإلى جوار هذا التَّناقض المعنويّ والتَّقابُل البلاغي في شعر ناجى ، نجد ظاهرةً لغويةً تزيد في عمقه الفكري ، وتثري خصوبته الفنيَّة من هذه الزاوية ، زاوية تجسيد قضية الإنسان المغتَرب يحسُّ الجمالَ مع الزوال ، والحبَّ مع الموت ، والنِّعمة مع النِّقمة في آن واحد . هذه الظاهرة اللغوية التي تؤكد إحساسَه المتوتِّر بالفناء وشعوره المطرد بالتَّشاؤم - هي **كثرة شيوع (الفعل الماضي) في تراكيب قصيدة وجمله** ؛ ذلك أن الفعلَ المضارعَ والأمر يدلان على الحركةِ والتَّجدُّد ، وما يتَّصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها ، أما الفعل الماضي فقريب في الدَّلالة على الجمود والثَّبات وعدم التَّقبُّل للحياةِ والواقع ، أو - على الأقل - التَّقبُّل اللا إرادي لهما وعدم الرضا

عنهما - ويرادف هذا الاستعمالَ اللافت للفعل الماضي استخدامٌ واضح أيضًا - إلى حد ما - **للجملة الاسمية** ، يقترب من هذه الدلالة المعنوية الحزينة التي حمّلناها للفعل الماضي .

* * *

الصوتُ الثالث - الوطن

انتقلنا بشعر ناجي من مستوى مِحنة الفرد المأزوم ، إلى مستوى تجربة الإنسانِ المغترب أبدي النَّفي ، ترهقُه مهزلةُ الحياة :

وصُورَة القَيْدِ في المعاصِمِ   و وَصْمَـةُ الذُّلِّ فـي الجِبـاه

وكما انتقلنا بالشّاعر الفرد إلى الإنسانِ المغترب ، فما أحرانا أن ننتقِل بالجانب المقابل في التَّجربة ، **وهو صورة (المرأة المحبوبة) إلى مستوى آخر في الرَّمز والدّلالة** . إن خصوبةَ الفنِّ في تجدُّده وثرائه ، وتعدد مستويات المعنى ، وطرائق التَّفسير ، بشرط أن يحملَ النَّص إشارةً تفسر العبارة ، وتلميحًا يؤكد التَّصريح ، وتعبيرًا يساعدُ على رمزيَّة التَّفسير . وشاعرنا إبراهيم ناجي له قصيدة طويلة مركبة - « ليالي القاهرة » -كتبها في أثناء ظلام ليالي الحرب العالمية الثانية ، و يذكر في المقطوعة الأولى منها :

أيا مِصْرُ : ما فيك العَشيَّةَ سامِرٌ   ولا فيكِ مِنْ مُصْغٍ لِشاعِرِكِ الفَرْدِ
أ هاجِرَتي : طالَ النَّوى فارْحَمي الَّذي   تَرَكْتِ بَديدَ الشَّمْلِ مُنْتَثِرَ العِقْدِ
فَقَدْتُكِ فِقْدانَ الرَّبيعِ وَطيبِـهِ   وعُدْتُ إلى الإعياءِ والسُّقْمِ والوَجْدِ
ولَيْسَ الـذي ضَيَّعْـتُ فيكِ بِهَيِّنٍ   ولا أَنْتِ في الغُيّاب هيِّنَةَ الفَقْدِ

من يرجع إلى القصيدة - سيجد فيها غزلاً غريبًا من حبيب مبدَّد الشَّمل ، مُعكرة مسالكه بالجوع والصَّبر والكد ، ويفترش الإفريزَ في الحرِّ والبرد ، وتلك الحبيبة الضائعة غير هينة الفقد : يستهدى بنورها ، ويستشفى بحبها ، ترفع البناء المنهار ، وتُلبّي الصَّريخ ، ومهما صنعت أو فتكت -عن عمد - يغفرُ لها المحبُّ . وكلُّ الذين أحبوها على الدَّم والأشواك ساروا إلى الخُلد ، ومضوا بعد أن نقشوا الأسماء في الحجر الصَّلد . هذا الجوُّ الغزليُّ العجيب ليس - في تقديرنا - سوى **معادلٍ موضوعي لحبٍّ آخر ، وحبيبة أخرى ، إنه غزلٌ في حب مصر وحسرة على ما أصيبت به** ، وحزنٌ شديد وحسرةٌ أليمةٌ على عدم القدرة على تحقيق آمالها وقهر أعدائها .

يؤكد هذه الدلالة الرمزيَّةَ ما قاله الشاعرُ في قصيدة تالية :

لَهفُ القَلْبِ عَلى الحُسْنِ إذا ... قَهْقَهَ الغِرْبانُ والذِّئبُ سَخِرْ
تَحْتَمي الوَرْدَةُ بالشَّوْكِ فَإنْ ... كَثُرَ القُطّافُ لم تُغْنِ الإبر
آه مِنْ غُصْنٍ غَنيٍّ بالجَنى ... ومِنَ الطّامعِ في ذاكَ الثَّمَرْ

وتعذبُ الحسرةُ – من أجل مصر (الحبيبة) – نفس الشاعر ، حين يقارن بين الليل فيها والليل في فينيسيا :

يا ربِّ ما أعْـجَبَ هَـذي البِـلادْ ... لا لَيْلَ فيها كُلُّ لَيْلٍ صَبـاحْ
وكُـلُّ وَجْـهٍ في حِمـاها ضِمـاد ... ومِصْرُ لا تُنْبِتُ إلا الجِـراحْ

على هذا فإن الوطن الحبيب لم يكن بعيدًا عن ضمير الشاعر الفني ، ولكن :

مـــا حِيْـلَتي والأرْضُ مُجْدِبَـــةٌ ... سـيّانَ إقْـلالي وإغْـــداقي

ونتهي إلى أن ذلك الحبَّ الدائم – في شعر ناجي – كان معادلاً موضوعيًا لحبٍّ أكبر ، هو حب مصر ، التي يراها « المحراب والجنة الكبرى » ، ثم يقسم :

حَلَفْنا نُوَلّي وَجْهَنا شَطْرَ حُبِّها ... ونَنْفَدُ فيهِ الصَّبْرَ والجُهْدَ والعُمْرا
نَبُثُّ فيها روحَ الحَيـاةِ قَويَّـةً ... ونَقْتُلُ فيها الضَّنْكَ والذُّلَّ والفَقْرا
نُحَطِّمُ أغْلالاً ونَمْحوا حَوائِلاً ... ونَخْلُقُ فيها الفِكْرَ والعَمَلَ الحُرّا

وهذه الناحية – في شعر ناجي – سمةٌ رومانسية أصيلة ، حيث تتّسم الرومانسية بأنها تأخذُ شكلَ احتجاج ورفضٍ لكثيرٍ من القيم الوضعيّة والتّقاليد الاجتماعيّة . ولكن احتجاجها ليس ثورة بقدر ما هو سخط عاطفي ، يستعين بالمعادلِ الموضوعيِّ أداة للتّعبير الرامز عن ضيقه وحزنه ، وعن أحلامه وآماله أيضًا .

* * *

الفصلُ السّادس عشر
شعر الزُّبَيْري ومدرسة الإحياء في اليمن

فهـــاكِ يا أمّتـــي روحًا مُدلَّهَـــةً   عصَرتُها لخُطاكِ الطُّهْرِ قُـرْبانا
كأسًا مِنَ الشِّعْرِ لَوْ تُسقى الشُّموسُ بها   ترنَّحتْ ومَشَـى التّاريخُ سكْرانا

محمَّد محمود الزبيري

كَفَرْتُ بعَهْدِ الطُّغاةِ البُغاةِ   وما زَخْرَفُوه ومـا زَيَّفوه
وأكْبَرْتُ نَفْسي عَنْ أنْ أكونَ   عَبْدًا لِطاغِيَـةٍ تَـوَّجوهْ
وعَنْ أَنْ يَرانِيَ شَعْبي الَّذي   يُعَذَّبُ عَوْنًا لِمَنْ عَـذَّبوهْ
أ أجْثـو علَـى رُكْبَتي خاشِعًا   لجُثَّـةِ طاغِيَـةٍ حَنّطـوه
أ ألْعَقُـهُ خِنْجَـرًا قاتِــلاً   لِشَعْبي ، وأُكْثِرُ فيهِ الوُلُوهْ ؟
أنا ابْـنٌ لِشَعْبي أَنـا حِقْدُه   الرَّهيبُ ، أنا شِعْرُه ، أنا فُوه

* * *

ليسَ من المأثور أن تستهلَّ دراسةُ الأديبِ بنصٍّ من تراثه ، ولكني آثَرت أن يكون بدءُ الحديثِ عن الشاعر اليمني المعاصر محمد محمود الزبيري (١٩١٦ - ١٩٦٥) - بهذه الأبيات من قصيدة له بعنوان « كفرٌ وإيمان » ، وذلك لأمرين ، أحدهما موضوعي والآخر فني :

أما عن السَّبب الأول الموضوعي : فينطلق أساسًا من منهج في النقد الأدبيِّ أومن به وأدعو إليه - منذ أصدرت عام ١٩٧٢ كتابي عن الشاعر أحمد شوقي - وهو أن دارس الأدب ، ينبغي **أن يكون تحليلُه وتفسيرُه منطلقين من واقع النَّصِّ الأدبي** ذاته . إن تراثَ الأديب هو - وحده - المادة الخام التي يدور عملُ الناقد في إطارها ، من هنا كان عليه أن يتجه أساسًا إلى النص الأدبي، جاعلاً منه منطلقه الأساسي ، سواء فيما يتَّصل بالرؤية الفكريةِ أو أدوات التَّشكيل

الجمالي . من خلال ذلك وحده يستطيع دارسُ الأدب أن يلمحَ جدل النص مع أي زاوية فكرية أو سمة فنيَّة أو قيمة اجتماعيَّة يريد ربطه بها .

السبب الثاني الفني : مصدره أن **هذه الأبيات تضعُ أيدينا منذ الوهلة الأولى على (المفتاح) الأساسي لفهم شعر الزبيري** ، وما يتَّسم به من صفات فنية - سنشرحها بالتَّفصيل فيما بعد . كما أنها تكشف بوضوح وجلاء محورَ القضية ، التي عزفَ من أجلها الشّاعرُ في كلِّ شعره ، ومعظم أطوار حياته ، وهي الدِّفاع الصُّلب عن بلده ، والصُّمود النبيل من أجل الحريَّة ، حتى لو أدى ذلك إلى النفي أو الاستشهاد .

* * *

الموقف الأدبي في شعر الزبيري

إن من يقرأ تراثَ الزبيري الشِّعري في ديوانيه « صلاة في الجحيم » و « ثورةُ الشعر » ، بل في كتاباته النَّثرية الأخرى ، سواء أخرجت ذاتَ طابع أدبي « مأساة واق الواق» ، أو كانت ذات طابع سياسي : « الخدعة الكبرى » و « خطر الإمامة » - يجد أن **هذا التراث يعكسُ بصدق أن الزبيريَّ قد نذر فكره كله دفاعًا عن وطنه ، وحربًا ضد ظالميه ، وتحميسًا لمواطنيه ، وتنبؤًا بضوء الفجر الذي يتمنّى أن يعيشَ فيه** . إن الزبيري منذ أن هبطت قدماه أرض مصر ، وتفتَّحت طاقاتُه الفكريةُ والروحيةُ والنِّضالية ، حيث وفد طالبًا للعلم في كلية دار العلوم (١٩٤٠) - منذ ذلك الحين يعكس تراثه حتى لحظة استشهاده في مارس ١٩٦٥ ، كيف وهب الشاعر حياته وشعره نضالاً مجيدًا من أجل أمته ، وكفاحًا عنيدًا في سبيل تحقيق كل ما تصبو إليه من التَّحرر على المستويين : الاجتماعي والسياسي .

هذه الحقيقة - حقيقة **أن شعر الزبيري يعد « ملحمة صراع نضالية .. وأُنشودة كفاح وطنية »** ، يعكسُها منذ كان طالبًا للعلم في جامعة القاهرة ، واستمرَّ ذلك « المضمون النضالي » نغمة أساسية في كل شعره ، وسمة مميزة لإطار القصيدة عنده ، حتى آخر بيت كتبه ، مما يؤكد اتساقَ الرؤيةِ في كل شعره ، و وضوح « الموقف الفكري » لديه ، حيث كان الشعرُ تجربة يصوغُ من خلالها آماله في مستقبل وطنه ، و وسيلة يحرِّك بها جماهيرَ مواطنيه من أجل الحرِّية والعدالة .

وهذه الدلالة العامة لأشعار الزبيري تعكسها هذه الأبيات من شعره ، حيث يقول :

أَصبْو إلى أُمَّتي حُبًّا وأبْعَثُها بَعْثًا وأبْني لَها بالشِّعْرِ بُنْيانا
أصوغُ للعُمْي مِنْهُ أعيُنًا نُزِعَتْ عَنْهُمْ وأنْسِجُهُ لِلصُّمِّ آذانا
وما حَمَلَتْ يَراعي خالِقًا بِيَدي إلا لِيَصْنَعَ أجْيالاً وأوْطانا
يَخالُهُ المَلِكُ السَّفّاحُ مِقْصَلَةً في عُنُقِهِ ويَراهُ الشَّعْبُ ميزانا
فَهاكِ يا أُمَّتي روحًا مُدَلَّهَةً عَصَرْتُها لِخُطاكِ الطُّهْرِ قُرْبانا
كَأْسًا مِنَ الشِّعْرِ لَوْ تُسْقى الشُّموسُ بِها تَرَنَّحَتْ وَمشى التّاريخُ سَكْرانا

وحين نتوقف عند (تجربة) الزبيري الشِّعرية ، سوف نجدها تعكسُ في تفصيل مطَّرد وفي توالٍ مستمرٍّ ، تحسس الشاعر لنبض حركة وطنه ، محركًا لهمته ، ومثيرًا لنار ثورته – غير هيّاب أو متردد ، مدركًا أهمية الحرية ، مؤمنًا بضرورة النِّضال . وحين نتوقف عند قصيدة « صرخة إلى النائمين » من ديوان « صلاة في الجحيم » ، نجده فيها يدعُو قومه إلى الثورة ، مبصرًا لهم سوء حالهم وعاقبة خنوعهم :

ماذا دَهى قَحْطانَ ؟ في لَحَظاتِهِمْ بُؤْسٌ وفي كَلِماتِهِمْ آلامُ
جَهْلٌ وأمْراضٌ وظُلْمٌ فادحٌ ومَخافَةٌ ومَجاعَةٌ وإمامُ
والنّاس بَيْنَ مُكَبَّلٍ في رِجْلِهِ قَيْدٌ ، وفي فَمِهِ البَليغِ لِجامُ
أو خائِف لم يَدْرِ ما ينتابُهُ مِنْهُمْ أَسِجْنُ الدَّهر أَمْ إعْدامُ
والاجْتِماعُ جَريمَةٌ أزَليَّةٌ والعِلْمُ إثْمٌ والكَلامُ حَرامُ
والمَرْءُ يَهْرُبُ مِنْ أبيهِ وأمِّهِ وكَأَنَّ وَصلَهُما لَهُ إجْرامُ
والجَيْشُ يَحْتَلُّ البلادَ وما لَهُ في غَيْرِ أكْواخِ الضَّعيفِ مُقام
يَسْطو ويَنْهَبُ ما يشاء كَأَنَّما هُوَ للخَليقَةِ مِعْولٌ هَدّام
والشَّعْبُ في ظِلِّ السُّيوفِ مُمَزَّقُ الأوْصالِ مُضْطَهَدُ الجَنابِ يُضام
وعَلَيْهِ إمّا أنْ يُغادِرَ أرْضَه هَرَبًا وإلا فالحَياةُ حِمام
نُثِروا بِأَنْحاءِ البِلادِ ودَمَّروا عُمْرانَها فَكَأَنَّهُمْ أَلْغام
أَكلوا لُبابَ الأرْضِ واخْتَصّوا بها وذوو الخَصاصَةِ واقِفونَ صِيام

إلى أن ينتهي إلى التحريض على الثورة والنضال داعيًا ومحمسا :

يا قَـــوْمُ هُبّـــوا لِلكِفــاحِ وناضِلــوا إنَّ المَنامَ عَـــنِ الذِّمامِ حَـــرامُ

. . . .

لَنْ يَبْرَحَ الطُّغْيانُ ذِئْبًا ضارِيًا ما دامَ يَعْرِفُ أَنَّكُمْ أَغْنامُ
فَتَكَلَّموا كَيْما يُصَدِّقُ أَنَّكُمْ بَشَرٌ وَيَشْعُرُ أَنَّهُ ظَلاَّمُ
وتَحَرَّكوا كَي لا يَظُنَّ بِأَنَّكُمْ مَوْتَى ويَحْسَبُ أَنَّكُمْ أَصْنامُ

نستطيع القولَ بصفة عامة وأكيدة إن **شعر الزبيريِّ يعكس صلابَة موقفه النِّضالي** ، بل لا نغالي حين نذكرُ أن القصيدةَ عنده كانت إحدى « أسلحة » الثورة الوطنية ، التي عاش لها مخلصًا ومات من أجلها مستشهدا . وشاعرنا يؤكد هذا في حديثه عن قصته مع الشِّعر في مقدمة ديوانه « ثورة الشعر » ، فيذكر : « **شعري أو معظمه تطغى عليه السياسةُ** سواء ما كان منه مدحًا ، وما كان ثورة ، وما كان منه رثاء ، وما كان شكوى ، أو ما كان غير ذلك .

وهذا هو المنطقُ الواقع ، فإن حياتي كلَّها ليست حياة شخصية منفكة عن الحياة العامة بأي حالٍ من الأحوال ، كنت أحس إحساسًا أسطوريًا بأني قادرٌ بالأدب وحده على أن أقوِّضَ ألف عام من الفساد والظلم والطغيان » .

وما انتهى إليه رأينا في شعر الزبيري ، من حيث كونُه أغنية وطنية ونشيد كفاح – يعبِّر عن موقفٍ فكريٍّ شريفٍ ، ملتزم بقضايا أمته . هذا الرأي يبرز حقيقةً يؤكدها معنا كل من تصدوا لشعره بالبحث والدِّراسة مثل الدكتور عبد الستار الحلوجي في كتابه « الزبيري . . شاعر اليمن» ، والشاعر عبد العزيز المقالح في دراسته عن « الشعر المعاصر في اليمن » .

* * *

أدوات التَّشكيل الجمالي في قصيدة الزبيري

رغم الأهمية التي قد يتمسَّك بها – بغير حق – بعض دارسي الأدب ، من حيث اعتدادهم بالمضمون الأدبي ، أداة رئيسية وآليةً أساسية لتقويم تراثِ أديبٍ ما ، سيما إذا كان ذلك الأديبُ يحتلُّ منزلةً تناظرُ منزلةَ الزبيري في تاريخ أمته ومسيرة بلاده . فإن الثورةَ وشرف النِّضال وصلابة الفكر و وضوح القصْدِ ونبالة الكفاح ، كل هذه أوسمة تُزيِّن جبين أي مواطنٍ ، وتضعه في شرفات عالية من تاريخ أمته ، بيد أن **النضالَ ميدانٌ له مواصفاته ، والفن مجال – آخر – له أدواته ؛ لذلك ينبغي أن تكون (معايير) الدرس الفني نابعة من طبيعته ، ومستمدةً من خصائصه،** ولا شك أن الوقفةَ التَّقليديةَ عندما يسمَّى بغرض القصيدة أو مضمونها المجرد – إن صح أن هناك في مجال درس الأدب ذلك الآن – سبيل يمكن أن يكونَ مضللا في نقد الفن ودرسه .

ويتوجَّه دارسُ الفنِّ الشِّعري إلى عنصر الموسيقى ، على أساس أن الشعر بالدّرجة الأولى :

تعبيرٌ رمزيّ بالإيقاع والغناء ، كما يتوقَّف الدارس أيضًا عند الصورة الفنية ، التي يتخذها الشاعرُ أداةً رمزية للتَّعبير عما يريد قوله ، ثم هناك الدرسُ المتشعِّب لمعجم الشاعر ودلالاته – حسب الزاوية التي يريد الناقد بحثها .

حين نتوقَّف عند طبيعة « الموسيقى » في شعر الزبيري سوف نجدها استمرارًا للقصيدة « التقليدية » ، حيث لا تزال عنده خاضعة لموسيقى (بحر) شعري واحد ، أو هي قصيدة لا تزال محافظة على أدبيات « عمود الشعر العربي » ؛ أي إنها من حيث الشكلُ والإيقاعُ لا تزال خاضعةً لبحر واحد وقافية واحدة – مهما طال نفس الشاعر ، وكثرت الأبيات التي تشتمل عليها . وقصيدته « من أحرار اليمن إلى أحرار العراق » التي كتبها سنة ١٩٥٨ وأثبتها في ديوانه « ثورة الشعر » ، تكاد تعد من أطول قصائده ، حيث يقترب عددُ أبياتها من مائة بيت . . ويبدؤها بقوله :

صَيْحَةَ الشَّعْبِ في بلادِ الرَّشيدِ ... أَشْعِليها نارًا وثُوري وزيدِي
ازْحَفي كالطّوفانِ يا ثَوْرَةَ الشَّعْبِ ... إلَيْنـا ودَمْـدِمي كالـرُّعودِ
طَهِّري جوّنا مِنَ المَوْتِ والصَّمْتِ ... وهُزّي لَنـا بَقايـا الجُـودِ
إخْوَةٌ نَحْنُ في القُيودِ فَهَيّا ... لِنَكُنْ إخْوَةً بِخَلْعِ القُيودِ

هكذا تنقلنا « طبيعة الموسيقى » وسمةُ البنية عند الزبيري إلى الإطار الشعري ، الذي نجد عليه الطابعَ الكلاسيكيَّ لموسيقى القصيدةِ العربية ، سواء من حيث المحافظة على موسيقى البحر الواحد ، وإيقاع القافية الواحدة ، و وضوح نبرة الخطابةِ ، وعلوّ رنة الإلقاء .

* * *

وحين ننتقل إلى « الصورة » في شعر الزبيري ، نجد إنها تعدُّ من أرهف الأدوات الفنية المعبرة عن فكر الشاعر الجماليّ ، والمميزة بشكل حاسم لمذهبه الفني وانتمائه الأدبي . إنَّ الصورةَ في الشعر ليست زخرفة مستعارة أو حلية مقحمة ، وإنما جزءٌ جوهريٌّ وأصيل في بنية القصيدة . وحين ندرس الصورةَ في القصيدة فإننا نتوجَّه – أساسًا – إلى مصادرها وطبيعة تشكلها وعناصر وجودها . ونتبين النسقَ الذي يؤلفها الشاعرُ عليه ، وهل يشكلها من التراث المقروء أم من معطيات الحسِّ المباشرة أم يخلقها خلقًا معنويًا ذاتيًا ، لتعبِّر عن وجهةِ نظرٍ فنية خاصَّة به قاصرة على فنه ؟

نحاول على هدي من هذه الأبيات – على سبيل المثال – أن نتبينَ طبيعة الصورة وأدوات الخيال عند الزبيري ، وهي من قصيدة « خطبة الموت » في ديوان « ثورة الشعر » : التي قالها عندما قامت الثورةُ على الإمام أحمد وهو في روما ، حيث يصف الإمام قائلاً :

روحُ « نَيرونَ » مازَجَتْ روحَ « حجّاج » فَجاءَتْ أُعْجوبَةٌ في البَلِيَّهْ
إنَّ نيرونَ دَبَّرَ الحَرْقَ والقَتْلَ لِيَرْمي خُصومَهُ في القَضِيَّهْ
أصْدَرَ الحُكْمَ ثُمَّ ألْقى أعاديه ضَحايا في حَفْلَة وحْشِيَّهْ
وَصحا شَعْبُهُ فَأَصْدَرَ حُكْمَ الله فيـهِ بثَـوْرَةٍ شَعْبِيَّهْ
واحْتَذى حَذْوَهُ المُلَوَّثُ فاروقُ بنيرونَ عِبْـرَةً لِلبَرِيَّـهْ
دَفَنَتْهُ في أرْضِ نيرون حَيّا ثَوْرَةٌ ناصِرِيَّـةٌ عَبْقَرِيَّـهْ
ويَدورُ الزَّمانُ دَوْرَتَهُ الغَضْبى عَلى العابِثـينَ بالبَشَـرِيَّهْ
وتَدورُ الرَّحَى عَلى شَرِّ جَبّار فَتُطْغيـه لَوْثَـةٌ عَنْتَـرِيَّهْ
ويلاقي فاروقَ في قَبْرِهِ الحَيِّ ونيـرونَ في دُجى الأَبَدِيَّهْ

وفي جزء آخر من القَصيدة (يهجو) الإمام قائلاً :

يَسْتَغِلُّ الإسْلامَ حَتّى كَأَنَّ الدِّينَ يَبْدو كَسِلْعَةٍ أحْمَدِيَّهْ
وكَأَنَّ الشَّرْعَ الشَّريفَ كَما شاءَتْ أمانيـهِ للمَخـازي مَطِيَّـهْ
وكَأَنَّ الإله - حاشاه - في صا لـةِ « عكفيـة » بلا ماهِيَّهْ
وكَأَنَّ الطُّغيانَ والقَتْلَ والسَّلْبَ فُنونٌ مِـنَ العُـلى قُدْسِيَّهْ
وكَأَنَّ السَّما « مَقامٌ شَريفٌ » تَنْحنـي للأوامِـرِ الفَوْضَوِيَّه

حين نتأملُ طبيعة (اللغة الشعرية) في ديوان الزبيري - سواء من حيث الاعتماد على الصورة من حيث الكم ، أو من زاوية تحليلية تكشف عن مصادر الخيال وخصائصه - فسوف نجد :

أولا- إن اعتماد الشاعر على (الصورة) من حيث إنها أداة ضرورية بالنسبة للشعر - يبدو شاحبًا ضعيفًا، لذلك لا نغلو حين نذهب إلى أن التقرير والمباشرة ، تعدُّ سمةً أساسيةً وعلامة مميزة في ديوان الزبيري ، الذي كان مؤلفه صاحب قضية ، يريد أن يوصلَها لمواطنيه دون مشقَّة أو عُسر، ولذلك يمكن - بشكل جازم - القولُ بأن **معجمَ الشاعر (لغويّا) لا يضيف إلى اللفظةِ المستخدَمة - في ديوانه - أيَّة دلالةٍ جديدة أو خاصة** . إن الشاعر الحقَّ لا يسلم اللغة كما تسلمها، ولا يصوغها بنفس دلالاتها « المعجمية » الرتيبة ، وإنما يضيف إليها من فكره وفنِّه ومشاعره ما يجعلها - اللغة - تتجاوز معانيها الإشارية إلى دلالات جديدة سواء على مستوى التَّركيب أو التصوير ، وهذا الانتقالُ باللغة إلى درجات متعددة ومغايرة في الدلالة ، يندر أن تظفرَ به عند الزبيري .

ثانيًا – إننا حين نعودُ إلى شرح وبيان (طبيعة الصورة) – رغم قلتها – سوف نجدُ أنها لا تخرج عن طبيعة الصّورة البيانية ،كما حدَّدها البلاغيونَ القدماءُ : تشبيهًا واستعارةً وكناية . أكثر من ذلك أن النوعَ الغالبَ من هذه الصّور هو التَّشبيه – الذي يعدُّ أكثر الوسائل البلاغية بساطة و أقلها عبقرية ، لا سيما حين يكون التَّشبيه ماديّا في طرفيه : طرف المشبَّه وطرف المشبه به – وذلك لأن الصورة القائمة على التشبيه يظَلُّ ركناها – المشبه والمشبه به – كل منهما مستقلا عن الآخر ، رغم وجود بعض أوجه شبه بينهما ، أما الصورة القائمة على الاستعارة فتعكس قدرةً على عُمق المخيِّلة الشاعرة وعبقريتها ، حيث تمتزجُ فيها عناصِرُ الصورة ، وتتَّحد جزئياتُها .

وإذ نعود إلى الأبيات المستشهَد بها هنا – من قصيدة خطبة الموت – سوف نرى أن الشاعر قد (شبه) الإمام بنيرون – الطاغية الروماني القديم – وسوف يكرر ما يتصل به من معان . . على سبيل الاستدعاء وأن الشيء بالشيء يذكر ، لكون الانتفاضة التي يشير إليها قد حدثت أثناء وجود الإمام في روما . وإذا كان الشاعر قد (شبه) الإمام بطاغية روماني ، فما أحراه أيضًا أن يشبهه بطاغية عربيٍّ قديم وهو الحجاج بن يوسف الثقفي ، ثم بحاكم عربي حديث هو فاروق – ملك مصر السابق . وما دام الإمامُ قد صار شبيهًا بفاروق ، فسوف تدفنه ثورة (ناصرية عبقرية) . على ذلك يبدو في هذا الجزء ، بل في كلِّ بيت منه – تقريبًا – تشبيه حِسيّ ماديٌّ في تركيبه أيضًا ، حيث : الدين كأنه سلعة أحمدية ، والشرع مطية والإله – حاشاه – حارس بلا ماهية ، والطغيان فنون قدسية ، والسماء بلاط الإمام .

هكذا يتحدَّدُ مصدرُ الخيال عنده من التراث التاريخي القديم والمعاصر : نيرون – الحجاج – عنترة – فاروق – عبد الناصر ، أو من معطيات الحسِّ الماديَّة المباشرة ، بحيث يبدو التشبيه – وهو اللون اللافت والغالب على طبيعة الصورة عنده – بسيطًا سهلاً مباشرًا .

إن ظروفَ أمتنا العربية قد فرضت على بعض رجال الفكر والفنِّ أن يقوموا بدورين في وقت واحد ، لذلك ناضل الكثيرون في مجال السياسة والفن ، لكن قليلاً منهم الذي استطاع أن يوفِّق بين السبيلين ، ويحقِّق النصر فيهما على قدر متوازن . وإذا كان الزبيريُّ يقِف في منزلة سامية بالنسبة لنضال أمته وتاريخها الحديث ، فإن الذي لا شك فيه أن ظروفَ النِّضال قد عاقته كثيرًا عن تأصيل عبقريته ، وإثراء الأدوات الفنية الملائمة لها . والشاعر نفسه يعترفُ بذلك في تقديم ديوانه « ثورة الشعر » ، حيث يذكر : « تعشَّقْت الحياةَ الأدبية ، وهِمتُ بها هيامًا ، ولم تستطع أن تصرفَني عنها ، وتصُدَّني عن التَّفرُّغ لها إلا المعاركُ النضاليةُ السياسيةُ التي تمخَّضت عنها الحياةُ

الأدبيةُ . فروحانيتي جنى عليها الأدبُ ، وأدبي عُوقِبَ بالسياسة ، فزُجَّت به في المعارك المريرة الطَّويلة المدى ، وانتقمت منه شر انتقام » .

ولعل أهم « جناية » أدبية ساقتها السياسةُ إلى شعر الزبيري ، هي أنها **جعلته صدًى مباشرًا لبعض المناسبات السياسيَّة** ، يكتبه الشاعرُ بوحي من لهيبها المشتَعل وحركتها المتوهجة ، مما لم يساعده – كثيرا – على تجويد الصنعة وتعميق الصورة وتجميل الصِّياغة . هكذا ظلَّ شعرُ الزبيري صدًى شاحِبًا للقصيدة العربية الكلاسيكيَّة بتقاليدها المعروفة المحافظة على مبادئ عمود الشعر العربي ، وذلك باستثناء قليلٍ من القصائد التي تبعد عن المناسبات السياسية ، وتخرج عن جوِّ النِّضال المباشر .

* * *

في إطار مدرسة الإحياء

ليس هناك من ظواهر الفكر أو الفن أو التاريخ أمرٌ يبدو ملغزًا ، إذا ما ربطناه بجذره الاجتماعيِّ . وحين نقيِّم تجربةَ الزبيري الفنية على ضوء الظَّرف التاريخيِّ الاجتماعيِّ لأمته ، سوف نجدُه قد عاصَر تاريخ وطنه ، وهو يسعى جاهدًا للخروجِ من أسْر الحُكم الإمامي المستبد –حكم الفرد الطاغية – الذي يستُر طغيانَه ، ويُبرِّر وجوده بحقَ شرعيٍّ مقدَّس ، يبيح له ظلمَ العباد وقهر البلاد . وعلى المستوى الاجتماعي كانت اليمن « المناضلة » – ولا تزال – تسعى جاهدةً مخلصة للتَّخلص من ضراوة التَّقاليد العشائرية والأعراف القبلية ، وغير ذلك من مخلَّفات نُظم العصور الوسطى ، سعيًا نحو مجتمع متحضِّر ، تؤلِّف بين أجزائه – في الشمال والجنوب – مبادئ الحرية والعدالة والمساواة والوحدة .

وفي ظلِّ فَترة حضاريَّة كهذه ، ومرحلة بعث وإحياء مثل تلك ، يقوم الأدبُ – باعتباره أحد الآليات الهامة – بدور عظيم في إحداث اليَقظة ، وصياغة فكر النَّهضة ، لذلك لا يسعى الفنان – في مثل هذه المرحلة – إلى إحداث ثورة في التَّشكيل والصِّياغة ، قَدْر سعيهِ نحو إحداث النَّهضة عبرَ ما يحمله فكرهُ الأدبيُّ من مُثُل النَّهضة وتطلعات الواقع .

ولعل هذا ما جعل الشاعر / الناقد عبد العزيز المقالح يصف شعرهُ بأن « قصيدته تقليديَّة البناء، معاصرة المضمون » .

والزبيري في هذا السبيل لا يبعد كثيرًا عن شعراء مدرسة « الإحياء » في الشعر العربي الحديث، التي رادها منذ وقت مبكرٍ الشاعر المصريُّ محمود سامي البارودي (١٨٣٨ – ١٩٠٤) .

وكان لهذه المدرسة ممثلوها في كل قطر عربيٍّ ، وإن اختلف عددُ الممثلين لها ، وتنوَّعت مواهبهُم، كما تفاوتت - تاريخيّا - الفتراتُ الزمنيةُ التي ظَهرت فيها هذه المدرسةُ في كلِّ قُطْر عربيّ ، حسبَ ظروفه التاريخية وحركته الاجتماعية .

مهما يكن الأمرُ في شأن تقييم تراث شعراء هذه المدرسة « الإحيائية» في كل قطر عربيٍّ ؛ فإن الأمرَ الذي لا جدالَ فيه ، هو أن تلك المدرسةَ قد قامت بالدور (الأول) ، ومثلت البدء الضروريَّ والصَّحيح لأية نهضةٍ أدبية تالية في أيٍّ من الأقطار العربية . والزبيري- رغم تأخر ظهوره تاريخيّا نظرًا لظروف بلاده الصَّعبة - يعدُّ من أهم رواد الشِّعر الحديث والمعاصر في اليمن المناضلة .

* * *

الفصلُ السابع عشر
تَحوُّلاتُ الأزْمِنَة .. وتعارُضات الحداثة في شِعر الخليج المعاصر

تَناهَبَ اللَّيلُ أحْشائي وأرَّقَني ... أنَّ الصَّباحَ على أشْلائِها صُلِبا
عَلى الخَليجِ مَصابيحي مُهَشَّمَةٌ ... والقُدْسُ مِنْ سَغَبٍ قَدْ أطْعِمَتْ خُطبا

خَليفَة الوَقّيان

الخليج العربيُّ – تلك المَنْطقة العزيزة من وطننا العربي الكبير – شُغِلْتُ بأدبه منذ فترة طويلة، وتعرَّفت على كثيرٍ من شعرائه وأدبائه، سواء عن طريق العَلاقة الإنسانيَّة أو القراءة الخاصَّة أو الإشراف على بعض الرَّسائل الجامعيَّة أو تدريس بعض نصوصه. وكان لزامًا عليَّ و وفاءً مني أن أكتبَ عنه كتابًا خاصًّا. ولكن المشاغلَ العامَّة والخاصَّة كثيرًا ما تَحولُ بين المرء وبعض ما يُحب ويَتمنّى. وأرجو أن تكونَ هذه الدراسةُ بدايةً جادة لذلك المشروع.

الهدف من هذه الدراسة النَّقدية – حول شعر الخليج المعاصر – أمران جليلان:

الأول: **بيان بعض القضايا الأدبيَّة العامَّة التي تتَّصل بشعر الخليج**، على أساس أنه جزءٌ لا يتجزأ من مسيرة الشعر العربي المعاصر كله. فنحن العرب – جميعًا – كما قال أحمد شوقي:

وَيَجْمَعُنا إذا اخْتَلَفَتْ بِلادٌ ... بَيانٌ غَيْرُ مُخْتَلِفٍ ونُطْقُ

الآخر: **الوقوف عند بعض السِّمات الخاصَّة، التي تميِّز شعرَ خليفة الوقيان – في ديوانيْه**: «المبحرون مع الرياح» (١٩٧٤) و «تحولات الأزمنة» (١٩٨٣) – باعتباره واحدًا من الأصوات الشِّعرية المتميزة في إطار كوكبة شعراء الخليج المعاصرين.

* * *

١ – قَضايا الشِّعر المعاصر في الخليج

١-١ في إطار المكان

حينما نتحدَّث في إطار الدرس الأدبيِّ – بشكلٍ خاص – لا ينبغي أن تنسحبَ بعضُ المفاهيم السياسيَّة على الأدب . فالخليج الذي نعنيه هنا ، ليس هو كل دول مجلس التعاون الخليجي . . وليس داخلاً فيه أيضًا بشكلٍ أو بآخر دولة العراق ، وإنما نعني بالخليج هنا ، تلك الدول الخمس المتلاحِمة والمتشابهة – إلى حد كبير – في ظروفها الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والثقافية ، وهي : **الكويت والبحرين وقطر والإمارات العربية وعُمان** . والذي يجعلنا **نستثني المملكة السُّعودية** ، هو أنها دولةٌ كبيرة تحتاجُ إلى وقفةٍ خاصَّة لرصد مسيرة الأدب فيها ، وبيان سماته المتميِّزة . وقد ساير هذا التَّحديد بعض الدارسين مثل ماهر حسن فهمي في « تطور الشِّعر العربيِّ الحديث بمنطقة الخليج ، وأحمد الجدع في « شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية » ، وخالد سعود الزيد في « أدباء الكويت في قرنين » ، ومحمد جابر الأنصاري في « لمحات من الخليج العربي » وعبد الله الطائي في « الأدب المعاصر في الخليج العربي » .

* * *

١-٢ في حدود الزمان

هناك تحديدٌ زمنيٌّ أميلُ إليه كثيرًا . . وهو أننا يجبُ أن نعيَ أن الازدهارة الكبيرةَ للشعر – والأدب – في الخليج عمرها نصفُ قرن تقريبًا ، وهذه الفترة ، هي **فترة الطَّفرة الاقتصادية والحضارية** ، التي ظهرت مع تفجر الثروة النَّفطية مع بداية الستينيات حتى اليوم . صحيحٌ أن ثمة شعرًا كان موجودًا قبل ذلك ، لكنه شعر « غير مُشْكِل » ، فقد كان ذا نسيج فنيٍّ متقاربٍ ، وينضوي – في الغالب – تحت إطار مدرسة الإحياء التي تقوم فلسفتُها الجماليةُ على بعث التراث وإحياء تقاليد « عمود الشعر العربي » ، كما تمثلها القدماء : إبداعًا ونقدًا . و معنى هذا أن معظم **شعراء ما قبل النفط أصوات متنوعة الموهبة في إطار مدرسة الإحياء على اختلافٍ في الدرجة ، لا** نكاد نستثني منهم سوى بعض شعراء الإمارات (صقر بن سلطان القاسمي) ، والكويت مثل (فهد العسكر وعبد الله سنان ومحمود شوقي الأيوبي) ، والبحرين (إبراهيم العريض) . وبالنسبة للعريض فإنه يعد من أسبق شعراء الخليج سعيًا نحو التَّجديد – بحكم ثقافته العربية والشَّرقية والإنجليزية الواسعة – سواء من حيث كتابةُ الشعرِ من وجهة نظر رومانسية ، أو ترجمة

الشعر الأجنبي شعرًا (رباعيات الخيام) ، أو كتابة بعضِ المحاولات في مجال المسرح الشعريِّ .

وإذا كان معظم شعراء ما قبل النفط إشكالياتهم النقدية واضحة ومحسومة ، فإن الخلافاتِ والتداخلاتِ والتعارضات كلها تَرِدُ في شعراء ما بعد النفط ، وهؤلاء جميعًا يتحركون زمنيّا في دائرة زمنية محدودة ، هي دائرة نصف القرن الأخير فقط .

* * *

٣ - ١ قضيَّةُ المصطلح

قضية القضايا في نقدنا العربيِّ اليوم ، هي قضية المصطلح النَّقدي ؛ لأننا نستخدم المصطلحات - أحيانا - مفرغة من دلالاتها العلميَّة المحددة . وأصبح النقدُ يتَّسم بذاتيةٍ مفرطة ، وجموح غير مبرر ، فأصبح لكل ناقد - كما يرى الناقدُ الرومانسيُّ ميخائيل نعيمة - غِرباله أو موازينه الخاصة التي « لا قوة تَدْعمُها ، وتُظهرُها قيمة صادقة سوى قوةِ الناقد نفسه . » (١)

ماذا نعني بالمعاصرة إذن حين نصف شِعر الخليج بها ؟

المعاصرة مصطلحٌ ذو دلالتين : إحداهما زمنية أو تاريخية ، والأخرى أدبية نقدية :

المعاصرة زمنيّا

المعاصرة زمنيّا أو تاريخيّا لا تتجاوز ثلثَ قرنٍ من الزمان ، فالتاريخ المعاصِر لأيِّ قطرٍ من الأقطار لا يتجاوزُ تلك الفَترة ، التي تستوعبُ حركة (جيل) من الأجيال . وعمر الجيلِ في المتوسط هو ثلاثون سنة تقريبًا ، وعليه يتحدَّد معنى المعاصرة زمنيّا .

المعاصرة أدبيا

المعاصرة باعتبارها مصطلحًا نقديّا ، لا يمكن أن نصفَ بها أديبا إلا إذا كانت تتوفَّر في أدبه شروطُ المعاصرة ، أي أنه يَكتبُ بأحدث الأساليب والأدوات الفنية التي حققها الأدبُ في عصره. إن الأديب الذي يَستلهم رؤيته وأدواته وطرائقَ تعبيره وأنساق أساليبه من عصر سابق ، لا يمكن أن يكون معاصرًا ألبتة. والشعر - على وجه التَّحديد - يشهد اليوم تناقضاتٍ حادةً وتداخلاتٍ مزعجةً . هناك من ناحية لا يزال في الخليج - وفي غيره من الأقطار العربية - شعراء يمثلون الإحياءَ، وآخرون يمثلون الرومانسية ، وغير أولئك وهؤلاء نجد من يمثلون الواقعية . وليت الأمر اقتصر على هذا الحدِّ من التعارض ، فذلك أمر مفهوم . وقد يكون - أيضًا - مشروعًا في إطار مجتمعات نامية مثل مجتمعاتنا .

لكن الإشكالية تبدو في أننا نجد شعراء يكتبونَ الشعرَ في إطار النسق التَّقليدي أو الشكل العمودي - مثل عبد الله البردوني (اليمني) - ويطرحون فيه رؤيةً واقعية معاصِرة . ثم هناك آخرون - وكثير ما هم في الخليج وفي غيره - يكتبون في إطار شعر التفعيلة المعاصر الحر، ويطرحون فيه رؤًى رومانسية أو إحيائية أحيانًا . ومن هؤلاء على سبيل المثال : خليفة الوقيان ومحمد الفايز وخالد الفرج (الكويت) ؛ مبارك بن سيف آل ثاني (قطر)؛ عبد الله السبتي وعلوي الهاشمي (البحرين) ، مانع سعيد العتيبة (الإمارات) .

بناء على ما سبق أن أوضحناه تختلفُ المعاصرةُ زمنيًا عنها فنيًا ، لذلك نقول : **إن كلمة (المعاصر) التي استخدمت في عنوان هذه الدراسة تعني دلالة زمنية فحسب .**

* * *

٤-١ أهمُّ الشُّعراء المعاصرين

من أهم شعراء الخليج المعاصرين - زمنيا - الأسماء التالية ، موزعة بحسب الدول [٢] .

سلطنة عمان :

عبد الله بن علي الخليلي - سعيد الصقلاوي - حسين بن علي بن نفيسة - عامر محمد سليمان العامري - موسى بن علي بن هلال العبري - يعقوب بن سيف الأغبري - سيف بن أحمد بن ناصر السيفي - هلال بن سعيد - ابن عرابة العماني - سالم بن علي الكلباني - خالد ابن مهنا البطاشي - عبد الله بن علي السدراني - ناصر بن حمدون بن سيف الحارثي - ناصر بن سالم بن سليمان الرواحي - هاشم بن سعيد بن صالح الطائي - محمد بن عبد الله بن سعيد القاسمي - ذياب العامري - حميد بن عبد الله السمائلي .

* * *

الإمارات العربية :

صقر بن سلطان القاسمي - سالم بن علي العويس - سلطان بن علي العويس - خلفان بن مصبح - إبراهيم المدفع - مبارك بن سيف الناخي - مبارك العقيلي - حبيب الصايغ - عبد الرحمن العبادي - عارف الشيخ عبد الله الحسن - حمد بو شهاب - مانع سعيد العتيبة - سلطان خليفة - ظبية خميس .

* * *

دولة قطر:

أحمد بن يوسف الجابر - عبد الرحمن قاسم المعاودة - علي بن سعود آل ثاني - أحمد شاهين الكواري - عبد الله الفيحاني - مبارك بن سيف آل ثاني - علي ميرزا محمود - عبد الله جابر - محمد العطية - زكية مال الله - سعاد الكواري .

* * *

دولة البحرين :

إبراهيم العريض - عبد الرحمن رفيع - علي عبد الله خليفة - قاسم حداد - عبد الله السبتي - علي الشرقاوي - يعقوب المحرقي - علوي الهاشمي - أحمد مدن - أحمد محمد خليفة - حمد محمد النعيمي - عبد الحميد القائد - فوزية السندي - منى غزال - حمدة خميس .

* * *

دولة الكويت :

عبد العزيز الرشيد - صقر الشبيب - خالد الفرج - محمود شوقي الأيوبي - خالد العدساني - فهد العسكر - محمد ملا حسين - عبد الله سنان - أحمد السقاف - عبد الله الأنصاري - عبد الله الجوعان - أحمد العدواني - محمد الفايز - خليفة الوقيان - سعاد عبد الله الصباح - يعقوب السبيعي - جنة القريني .

* * *

٢ - سمات إيجابيَّة

٢-١ الشعر العربي تراث متَّصل

الشعر فنٌّ العربية الأول ، وهو تراثٌ متَّصِل الحلقاتِ متوارث السمات منذ ستة عشَر قرنًا تقريبًا لسبب منطقيٍّ واضح ، مؤداه : أن اللغة - أداة الشعر - لا تزال هي إياها . ومادامت اللغة مستمرة - وسوف تظلُّ بإذن الله - فسيبقى كلُّ جديدٍ في الشعر محتفظًا بكثير من خصائصها التَّركيبية وقواعدها الصَّوتية وقدراتها الدلاليَّة .

وقد ترتب على هذا التَّواصل الفني لتراثِ الأمة ، أن وجدنا تقاربًا شديدًا في ديوان الشِّعر العربي على امتداد العصور واختلافِ الأقطار . كما أن الانتقالاتِ الأساسية التي تحكم تطور الشعر - من خلال المدارس الأدبية - في وطنٍ عربيٍّ ، هي بعينها التي تحدُث في بقية الأوطان ،

مع قدر من التفاوت النِّسبيِّ في الفَترة الزمنية والدرجة الفنية ، أي أن المدارسَ الأدبيةَ الكبرى ، وهي : الإحياء (الكلاسيكية الحديثة) والتجديد الرومانسيّ والواقعي المعاصر ، ظهرت كلُّها عبرَ مراحل تطور الشعر الحديث في كل وطن عربيٍّ . وقد تباين ظهورُ هذه المدارس تاريخيا بحسب اختلافِ طبيعة الحركة الاجتماعية والحضاريَّة والثقافيَّة في كل قطر على حدة .

وعلى هذا .. **فإن الشِّعرَ المعاصرَ في الخليج جزءٌ من تراث الأمة ، يخضعُ لقاعدة عامَّة مؤدّاها: إن ما يسير عليه الكلُّ ، يسير عليه الجزء بالضرورة .**

* * *

٢-٢ الوَحدة لا تَنْفي التَّمايز

على الرغم من التَّماثُل الكبير بين إطار التَّجربة الشِّعرية في الخليج والإطار العام لحركة الشِّعر العربيِّ الحديث كله - سواء من حيث المدارسُ التي تنتظم مسيرته ، أو الجماليات التي تميز بنيته - فإن ذلك **لا ينفي التمايزَ الخاصَّ لشعر الخليج** . وعند قراءة تجارب معظم شعراء الخليج **نجدهم مرتبطين بواقعهم المحلي ارتباطًا حميمًا ، ويعتزونَ به اعتزازًا يذكر بنبرة الفخر في الشِّعر القديم** . من ذلك قول **محمد الفايز** [٣] :

وطَني وفيكَ مِنَ النُّجوم سُمُوُّها ... ومِنَ العُروبَةِ روحُها القَهّارُ
غَنَّيْتُ فَجْرَكَ والظَّلامُ يَشُدّني ... شَدًا ، وتَعْصِرُ أَضْلُعي الأكْدارُ
شُطآنُ رَمْلِكَ واحَةٌ مِعطارُ ... وأُجاجُ بَحْرِكَ سُكَّرٌ وخُمار

ومن هذا المنطلق نفسه ، يعبر الوقيان عن اعتزازه بقومه « المبحرون مع الرياح » فيقول [٤] :

يا مُبْحِرونَ وفي مَحاجِرِكُم ... نَهْرانِ مِنْ نَبْعِ الهَوى شُقّا
إنّي لأَلْمَحُكُمْ وإنْ عَبَثًا ... طالَ السُّرَى بِمَتاهَةٍ غَرْقى

ويَسْتَمرُّ إلى أن يختِمَ القَصيدَة بهذا البيت :

قَلْبي لَكُمْ في كُلِّ مُفْتَرَقٍ ... زَيتُ السِّراجِ بِلَيْلِكُمْ يُشْقَى

وحولَ الاعتزاز بالوطنِ والأهلِ يقولُ أيضًا مانع سعيد العتيبة [٥] :

مَرْحَبًا يا مَنْ إلَيْكُمْ ... ظَمِئَ القَلْبُ وَجاعْ
مَرْحَبًا يا خَيْرَ آباءٍ ... لَقَدْ طالَ الوَداعْ

كذلك نجد الشاعر العمانيَّ **عبد الله السدراني** يفتخرُ بوطنه قائلا [٦] :

تَتَوالى في سَيْرِها الأيّامُ وتَمُرُّ الشُّهورُ والأعوامُ
وعُمانُ تَعْلو وفي قِمَّةِ المَجْدِ لَها في المَسيرَةِ الإقْدامُ
إنَّها القَلْعَةُ المَنيعَةُ لِلعُرْبِ والطَّودُ العالي الَّذي لا يُرامُ

وهكذا صارَ الشِّعر « أنشودة الخليج » - كما نجد في شعر **مبارك بن سيف** ، الذي يُحيّي وطنه (قطر) وأهله قائلاً : (٧)

لَكَ يا خَليجُ تَحيةٌ و وَلاءُ هِيَ ذي القُلوبُ ونَهْجها القُدَماءُ
في الحُبِّ في الأخْلاقِ في شُمِّ الذُّرَى في العَهْدِ إنّا للعُهود وَفاءُ
بَوّابَـةُ التّاريـخ فـي أُنْشـودَةٍ ضاءَتْ عَلى أبياتِها الآلاءُ
بَوّابَـةُ التّـاريخ إنْ شَـرَّعْتَها ألْفَيْتَ مَجْدًا سَقْفُهُ الجَوْزاءُ
ياخَيْرَ مَنْ أنِسَ الوجودَ جَمالُهُ إنَّ الحَياةَ بحُسْنِهِ زَهْواءُ

ويستمر - في مطولته - إلى أن يقولَ مفتخرًا :

الروحُ دونَـــكَ - يا خَليجُ - رخيصَةٌ مُزِجَتْ مَعَ البَحْرِ العَفيفِ دِمـــاءُ
مـــا كُنْتَ يَوْمًا للغَـــريْبِ مَنـــازِلاً أبْدًا ولا حَطَّتْ بِـكَ النُّـــزلاءُ

وتتحوَّلُ أنشودةُ الفخرِ بالوطن والخليج إلى قدر من النَّجوى الحزينة والتأمُّل الباكي عند بعض شعراء الواقعيَّة ، فنجد علوي الهاشمي - على سبيل المثال - يقول (٨) [في شعر منثور] :

« آه يا وَطَنًا عَذَّبَتْني مَلامِحُهُ ، وهيَ تَصْعَدُ كالغيم فَوْقَ سَلالم روحي . .
فَيَنْشَقُّ جِسْمي نِصْفَيْن ، يَدْخُلُني البَرْقُ
يَنْشَقُّ قَلْبي نِصْفَيْنِ ، يَسْكُنُني الرَّعْدُ » .

* * *

٣ - ٢ المجالاتُ الدَّلالية

إذا ما حاولنا أن نتبيَّن القضايا التي يدور حولَها ديوانُ الشِّعر المعاصر في الخليج ، لنرى إلى أيّ حدٍّ ترتبطُ بالواقع الذي أنتجها ، فسوف نجد أن الدراسات الحديثةَ في مجال « علم الدلالة » تساعدُ على ذلك كثيرًا . وتعد نظرية «**المجالات الدلالية** » semantic fields من أهم نظريات البحثِ اللغويِّ المعاصر ، وتعتمدُ في دراسة المعنى على **المنهج الوَصْفي** ، الذي يهدف إلى تحديد ملامح البنية الدلاليَّة للمفردات داخل النصِّ بطريقةٍ موضوعيَّة دقيقة . ويعرّف المجال الدلاليّ بأنه مجموعة من الكلمات ترتبطُ دلالتها ، وتوضَعُ تحت مسمّى عام ، يجمعُ كلَّ ما يتّصلُ بالمجال .

ويعرف « أوْلمان » المجال بأنه قطاعٌ متكاملٌ من المادَّة اللغوية يعبِّر عن مجالٍ مُعَيَّن من الخبرة . أما « لُوينْز » فيرى أنه مجموعةٌ جزئية لمفردات اللغة . أما « نَيْدا » فيعرف المجال بأنه مجموعةٌ من المعاني المشتركة في مكوناتٍ دلاليّة معينة . »[٩]

وإذا كنا نرى أن مفردات المعجم الشِّعري تعبِّر عن قضايا الواقع الخليجيِّ - كما صورها شعراؤه ، فسوف نجد - بناء على النَّظرية السابقة - أن أهم الحقولِ أو المجالات الدلالية ، التي يدور حولَها شعرُ الخليج المعاصرُ هي :

الإنسان - الطَّبيعة - الكون

الوطن - العروبة - الحرية

ولا شكَّ أن الحديث عن مجال واحد من هذه المجالات الدلالية المختلفة يحتاجُ إلى دراسات واسعة ومتأنية ، ولكن بحسبي أن أشير إليها - هنا - كرؤوس موضوعات ، ينبغي أن يشغل بها الشباب الدارسونَ في الخليج اليوم - وهم كثيرون .

* * *

٤- ٢ القضيةُ القَوميَّة

أشرت آنفًا إلى أهمِّ المجالات التي تنضوي تحت إطارها المجالاتُ المتنوعةُ لتجربة الشِّعر المعاصر في الخليج . بيد أن هناك مجالاً أُحبه وأقدِّرهُ - بضمير العالم و وجدان الأديب ، لأني عربيُّ الهوى والعقيدة - ذلكم المجال هو **الشِّعر القومي** ، الذي يصدر لدى الشاعر الخليجي عن عاطفةٍ نبيلة والتزام أصيل ؛ من هنا نجد الشعر يعزف - دوْمًا - على كل الأوتار الخاصَّة بالقضية القومية . ولا شك أن « الجامعة العربية » هي الرَّمز الحيُّ للوَحدة ، والأمل الحقيقيُّ من أجل غد أفضلَ . ونجد **خالد الفرج** ، يتحسَّر متألّمًا على تلك الحال المتردية التي وصل إليها العرب ممثَّلين في الجامعة العربية فيقول[١٠] :

عَقَدْتِ اجْتماعَكِ يا جامِعَه ... فَهَلْ أنْتِ مُبْصِرَةٌ سامِعَهْ ؟

سَئِمْنا الكَلامَ فَهَلْ مِنْ فِعالٍ ... فإنَّ الأعادي بنا طامِعَه

أسَبْعٌ عَجائِبُ هَذا الزَّمانِ ... نَزَلْنا إلى دَرِكِ (السابعَهْ)

كَفانا وَلائِمُ فيها الدُّسومُ ... تَمصُّ مِنَ الأُمَّةِ الجائِعَهْ

كَفانا أحاديثُ لا تَنْتَهي ... كَفانا وُعودُكم المائِعَهْ

كَفانا خُنوعٌ وها أنْتُمُ مَلايينُ في رقْعَةٍ واسِعَهْ
كَثيرونَ في قِلَّةٍ مِنْ خِلافٍ غَنيّونَ في أنْفُسٍ قانِعَهْ
قَصارى السِّياسِيِّ في سَعْيِه إذا فاز (بالنُّقْطةِ الرابعة) (١١)
فَيارَبِّ رُحْماكَ أَنْقِذْ حِماك وخُذْ بِيَدَيْ أُمَّةٍ ضائِعَهْ

وإذا كانت الجامعة العربية عاجزةً اليومَ عن القيام بدورها المنشود – مما يجعلنا نردِّد دعاء الفرج إلى الله لينقذ حماه – فإن **مجلس التعاون الخليجي** يقوم بدور أكثر توفيقًا ونجاحًا من مجلس الجامعة الأم ؛ لذلك نجد **مبارك بن سيف** يشيد بهذا الدور الوحْدوِي في تحقيق خير الخليج وأمنه، قائلاً (١٢) :

وأتى بَنوكَ اليَوْمَ بَعْدَ فِراقِهِمْ فَسَبيلُهُمْ بَعْدَ الفِــراقِ إخاءُ
يَبْنونَ مَجْدَكَ وَحْدَةً عَرَبِيَّةً فَهُمُ إلى سَبْقِ العَطاء ظِماءُ
وهُمُ إلى لَمِّ الشَّتاتِ سَوابِقٌ وهُمُ إلى هَدْيِ الأُلــى رُفقاءُ
يَحْدوهُم خَيْرُ الخَليجِ وأمْنُهُ إنَّ الإخاءَ تَعاونٌ وبِنَاءُ

وما دام الحديث عن الوحْدة القومية فإني أودُّ أن أشير إلى القصائد الكثيرة التي قيلت في رثاء جمال عبد الناصر ، باعتباره الداعية الجسور إلى الوحْدة والقومية العربية ، من ذلك هذا الرثاء الحار الذي ينشدُه **أحمد الجابر** (١٣) :

يا أمَّةً فَقَدَتْ جَمالَ جَمالِها وكَمالَ بَهْجَتِها وفَخْرَ النّادي
قَدْ ماتَ مَنْ أَبْقى لَكُمْ مِنْ سَيْلِه حَقْلاً مِنَ الإصْدارِ والإيرادِ
هَذِي مَبادِئُهُ وتلك خُطوطُها داعي الفَلاحِ عَلى الطَّريقِ يُنادِي

وهناك قضايا قوميَّة كثيرة وقف عندها الشُّعراء مثل نكسة يونيه ١٩٦٧ ، وقضية فلسطين ، وثورة الجزائر ، والحرب العراقية الإيرانية ، واستشراف يوم الوَحدة المأمول .

وخلاصة القول: **إن الإنسانَ الخليجيَّ – كما يصوّر في الشِّعر .. وفي الحقيقة – مؤمن بقوميته، معتزٌّ بعروبته ، لذلك يعكس شعره هذا الارتباط الشَّديد بمصير أمته العربية .**

* * *

٥-٢ المرأة شاعرة

من الظواهر الاجتماعيَّة الصِّحية والصَّحيحة أن **المرأة في الخليج اليومَ صارَتْ لها مكانةٌ مرموقة في حركة المجتمع ومسيرة العلم والتعليم** ، وقد واكب هذه الحركةَ الاجتماعيَّة النَّشطة ، أن

دخلت المرأة – بثقة ونجاح – المجال الثقافيَّ على اختلافِ مجالاته وتنوُّع ميادينه . وما نَوَدُّ الإشارة إليه هنا هو أن المرأة قد بدأت تخطو – برفق وتُؤدة – نحو ميدان الأدب ، وكتبت القصَّة أسبق من الشِّعر . لكن **المرأة الخليجية المعاصِرة بدأت تدخلُ عالم الشعر بقوة وتمكُّن** ، كما سبق أن دخلته أخوات لها من قبل ، في أقطار عربية أخرى مثل مصر والعراق وفلسطين .

ونود أن نشير هنا إلى ثلاث شاعرات – على سبيل المثال – ينتمين إلى أقطار خليجية مختلفة – ونكتفي بالإشارة إلى إنتاجهن المبكر – وهن :

١ – **سعاد عبد الله الصباح** (الكويت) : صدرت لها ثلاث مجموعات هي : أمنية (١٩٨٠) – إليك يا ولدي (١٩٨٢) – فتافيت امرأة (١٩٨٦) .

٢ – **منى برهان غزال** (البحرين) : صدرت لها أربع مجموعات : تمرد الشوق (١٩٨٦) – زهرة عباد الشمس (١٩٨٣) – لغة التساؤلات الضبابية (١٩٨٥) – السنبلة والحصاد (١٩٨٧) .

٣ – **ظبية خميس** (الإمارات) : كاتبة قصة وشاعرة . صدر لها في مجال الشِّعر أربع مجموعات : خطوة فوق الأرض (١٩٨١) – الثنائية : أنا المرأة ، الأرض ، كل الضلوع – صبابات المهرة العمانية (١٩٨٥) – قصائد حب (١٩٨٥) .

وأود أن أشيرَ سريعًا – وقد أعود لذلك في دراسة أخرى – إلى أن بعض شاعرات الخليج قد وصلنَ بشعرهن إلى درجةٍ فنية جيدة ، كما طرقن مجالَ الشعر الحر أيضًا ، وقدَّمن فيه تجاربَ فنية ناضِجة . كما أن بعضَهن يكتُبن ما يسميّ بقصيدة النثر ، وهي نوعٌ من الكتابة الأدبية غير واسع الانتشار في أدبنا العربيِّ الحديث . واستخدام هذا النوع من الكتابة ليس مشكلة، وإنما تكمُن المشكلة في أن البعض يكتب فيه دون إشارة ، مما يُسيء إلى حركة الشِّعر الحر .

* * *

٣ – ظواهر سلبية

٣-١ التَّداخل في الرؤية والتشكيل

رصدنا – في نقاط مركَّزة – بعض الجوانب الإيجابيَّة في شعر الخليج المعاصِر . وقد آن لنا – بعد ذلك – أن نتأمَّلَ الوجه الآخرَ للظّاهرة الأدبية ، حالة كونه متمثِّلا في بعض الظَّواهر السَّلبية التي تبدو بشكلٍ لافتٍ وخطير ؛ لذلك تنبغي الإشارةُ إليها أيضًا ، حتى يصلَ البحثُ إلى غايته الموضوعية .

أدى تفجُّرُ النِّفط في بلاد الخليج إلى « طفرة حضارية ، عالية الدرجة ، وأصبحت منطقة جذْب وعمران ، وانتقلت من البداوة والتَّنقل إلى الحضارةِ والاستقرار ، وأخذت بأساليب الحياة الحديثة في كلِّ المجالات المادِّية والاجتماعية . وسار التعليم (في الداخل أو الخارج عن طريق البعثات في الدراسات العلمية والإنسانية) بخطًى سريعةٍ وناجحة إلى حدٍّ بعيد .

وهنا أحس الشاعرُ - باعتباره طليعة شعبه - أن عليه أن يختصرَ الزَّمن ، وأن يسابقَ تيارات الحداثة ، وتطلع إلى المجتمعات المتقدِّمة من أمته في مجال الإبداع ، وحاول أن يواكِبَها ؛ من هنا ظهرت تياراتٌ وأشكالٌ متباينة ، **وحدث قدرٌ من التّداخُل العفويِّ أو الفوضويِّ في الرؤية الفنية. وأخذ بعضُ الشعراء نتيجة لذلك يتنقلون بين أشكالِ الكتابة الشِّعرية دون عاصم فكريٍّ ، يهب الشاعر اقتناعًا فنيا بأن شكلاً ما من أشكال التَّعبير ، هو الجدير أو الملائم لكيْ يعكس وجهة نظره الفنية. ولكن الرغبة في ركوب أحدث الموجات الشِّعرية أدى إلى تأرجُح بعض الشُّعراء مع أكثر من شكل فنيٍّ في صياغة القَصيدة .**

نجد هذا القلقَ الفنيَّ - أحيانًا - عند الشاعر الواحد . . بل نجدُه أيضًا في ديوان واحد : فنجد بعض الدواوين يجمع بين القصائِد العمودية وقصائد التَّفعيلة - دونما فارق واضح في الرؤية الموحية له بالتغيير . ومن أمثلة الشعراء الذين يجمعون بين النسقيْن المتضاديْن (العمودي والحر) : محمد الفايز ، ومبارك بن سيف آل ثاني ، وعلي عبد الله خليفة ، وصقر القاسمي ، وخليفة الوقيان ، وعبد الرحمن رفيع (الذي يكتب الشعر الفصيح بشكليه ، ويكتب أيضًا الشعر النبطي ، حيث إن له ديوانًا كاملاً عنوانه «سوالف دنيا ») .

ومن الأمثلة الشِّعرية التي تؤكد هذه الازدواجيةَ أو الثُّنائية ، قصيدة للشاعر القطري مبارك بن سيف عنوانها « سفينة غوص » يقول في مطلعها (١٤) :

« إنَّما أنْتِ بَقيَّة

قَدْ رَماها الزَّمَنُ الطّاحِنُ

للأَرْضِ وَصِيَّه

تَرْقُبُ الأمْسَ حَبيبًا عائِدا

قَدْ تَوارى خَلْفَ أسْتارِ السِّنين

فَلَقَدْ دارَتْ رحى الأيّامِ دَوْرَه

وغَدا الغَوْصُ حِكاياتٍ تُغَنّى
قِصَّةً نامَتْ بأَعْماقِ الوُجود » .

وحولَ المضمون نفسه الذي يتصل بعالم البحر وقضاياه نجده - في الديوان ذاته - يكتبُ قصيدةً أخرى (عمودية) الشَّكل يقولُ في مطلعِها (١٥) :

تَعاليْ إليَّ - مياهَ الخَليجْ تَعاليْ كَلَحْنٍ حَبيبٍ حَبيبْ
خُذيني إلى وَطَنِ النَّيِّراتِ وَشَطٍّ عَلى المائجاتِ رَحيب
تَدَفَّقْنَ كالعِطْرِ في بَهْجَةٍ وأدْنَيْنَ شَطّاً يَكادُ يَغيب

ولا شَكَّ أن (ازدواجية) الشَّكل هذه ، من أهم الظواهر السَّلبية اللافتة في ديوان الشِّعر الخليجيِّ. ولا ريب في أن هذه الظواهرِ لها ما يبرِّرها في الواقع ذاته ، على أساس أن (الواقع) هو المفسر الحقيقيُّ لكلِّ ظاهرة إنسانيَّة أو أدبيَّة . إن الطَّفْرةَ الحضاريَّةَ التي أعقبت ظهورَ البترول دفعت إلى محاولة سريعة من أجل اختصار المسافات على كافة المستويات ؛ وعلى هذا سنجد المدارسَ الثلاثَ (من : إحيائيَّة ورومانسيَّة و واقعيَّة) موجودة ، والأخطر من هذا - كما ذكرت - أن بعض الشعراء قد يتأرجحون في أُطرٍ أكثر من مدرسة أدبية في وقت واحد ، ويدفعني رصد هذه الظاهرة إلى القول : **إن كلَّ شاعرٍ له مطلقُ الحريَّة في اختيارِ الرؤية والشَّكل ، اللذين يعبران عن شخصيته الأدبية، فالعمل الأدبي - أولا وأخيرًا - مغامرةٌ ، بيد أنها مغامرةٌ يجريها الأديبُ بكامل وعيه من أجل اختيار موقفه الفكريِّ والأدبيِّ ، الذي يتلاءمُ مع طبيعة مجتمعه - وليس مع طبيعة شطحاته الخاصَّة وعواطفه الجامحة .**

كذلك فإن وصف الشاعر بأنه إحيائيٌّ أو رومانسيٌّ أو حتى واقعيٌّ ، هذا الوصف لا يهبه ميزةً ولا يسلبه رفعةً ، فكلُّ مدرسة أدبية لها شعراء عظام خالدون ، لأنهم كانوا مخلصين في انتماءاتهم واعين بما تفرضه عليهم حريةُ الفنِّ من ضوابط وقيود .

وأخيرًا فإنه في مجتمعات مثل مجتمعاتنا العربية نجد أكثر من اتجاه أو مدرسة ممثلين في الساحة الأدبية . لكن هذا التجاور وذلك التَّواكب لا ينفي ألبتةَ أن هناك مدرسة بعينها هي التي تتَّسق وحدها مع طبيعة المرحلة التي يمرُّ بها المجتمع ، أو على وجه التَّحديد تتَّسق مع فكرِ الشَّريحة المتقدِّمة - ثقافيّا - في المجتمع . . تلك الشَّريحة التي تؤمِن بالأصالةِ والمعاصرة في وقتٍ واحد من أجل كلِّ جديد ، يتطلَّع إلى غد أفضل للحياة والفن والإنسان .

* * *

٢ - ٣ التَّقرير .. والخطابية

لا تزال الرؤيةُ الإحيائيةُ - أو بمعنى أوضح النَّظرة التَّقليدية - ذاتَ هيمنة واسعة على كثير من الشُّعراء ، حتى بعض أولئك الذين يقتربون من المنظور الرومانسيِّ أو الواقعيِّ . ومع ذلك يطمعُ بعض الشُّعراء إلى تغيير الواقع والثورة عليه - من خلال الشعر - غير أن أدواتِهم التَّعبيريَّة - أحيانًا - لا تكون مكتمِلة ، لذلك يصبحُ الأسلوبُ الشِّعريُّ أقربَ إلى التَّقرير و المباشرة ، كما تتحوَّل القصيدة - أحيانًا - إلى خطبة حماسيَّة ، ولا سيما إذا كان الشاعر يعبِّر عن قضيَّةٍ ساخنِة سواء في مجال المدح أو السِّياسة أو بعض قضايا المجتمع .

من ذلك على سبيل المثال هذا المطلع لإحدى قصائد المدح التي نظمها **الشاعرُ العمانيُّ خالد ابن مهنا البطاشي** (١٦) :

حاولْ بجدِّك أن تَنالَ الأنْجُما   بالجدِّ يَسْمو للِمَكارم مَنْ سَما
وأقْدِمْ شُجاعًا في الحَوادثِ مُعْلما   مُتَجَشِّمًا أهْوالَ كُلِّ عَظيمَة
مَنْ لم يَذُقْ مُرَّ المَتاعب مَطْعَما   واعْلَمْ بِأَنَّ المجْدَ لَيْسَ يَنالُه

فهذه الصياغةُ التَّقريرية لا تأتي بجديدٍ على مستوى التركيب اللُّغويِّ أو الدلالة المعنوية ، وإنما هي حكمٌ سائرة تدعو للكرم والشَّجاعة والمجد .

وعلى المنوال نفسه في المبنى والمعنى ، نجد هذه الحكمَ السائرةَ - أيضًا - عند **مانع سعيد العتيبة**، حيث يقولُ - على لسان أبٍ ينصحُ أبناءَه ، ويحذِّرهم من الغرور بالمال والدنيا (١٧) :

احْذَرُوا فالمالُ يُفْضِي دائِمًا نَحْوَ الغُرورْ
هُوَ ذَو حَدَّيْن : فيه الخَيْرُ أوْ فيهِ الشُّرور
وطريقُ الخَيْرِ دَوْمًا بَيْـنَ ظَلْمـاءٍ ونُـور
هَذِهِ الدُّنْيا فَصولٌ بَيْنَنا تَمْضـي تَـدور
ولَياليهـا حَبـالى بصُروفٍ قَـدْ تَجـور
نَحْنُ للتَّشييد في الأرْضِ أساسٌ مِنْ صُخور

فالشاعر هنا يرصُّ مجموعةً من الحكم السائرة التي يعرفِها عامةُ الناس ، ولا تأتي بأي جديدٍ أو مفيد أو مدهش .

ومن عجَب أن تصل هذه الخطابيةُ إلى شعر الرثاء وهو مجال - بغضِّ النَّظر عن جانب التَّقليد فيه - يدعو إلى التأمُّل الحزين ، والتَّفكير الهادئ ، غير أن الشاعر عبد الرحمن المعاودة أحال

القصيدة إلى (مندبة) ، وأخذ يصيحُ بصوت عالٍ - بعد وفاة عبد الناصر [١٨] :

نَبَأٌ أَقَضَّ مَضاجعَ العَلْياءِ مِنْ أرْضِ مِصْرَ إلى رُبى الزّوراءِ
ريعَتْ لَهُ قَطَرٌ وريعَ لَوقْعِهِ كُلُّ الخَليجِ بمحْنَةٍ وبَلاءِ
وَمشى الأسى في قَلْبِ كُلِّ مُواطِنٍ كَذا البَنونَ بمَأْتَمِ الآباءِ

كما نجد صوتَ الخطابة عاليا في قصيدة يصفُ فيها الشاعرُ **خليفة الوقيان** بغداد (بعد الحرب) . . ومع ذلك يستخدم أربعةَ أساليب للنداء في مطلع القصيدة ، حيث يقول [١٩] :

بغــدادُ ، يـــا شَفَــةَ الزّمـــا نِ البِكْرِ ، والوَجْدِ المُصفّى
يا تَوْأَمَ التّاريخِ تَرْ تَجِلُ المنى سَيْفًا وحَرْفا
يا غَيْمَةً يَسَعُ العوا لم ريُّها منْحًا وعَطْفا

وتبلغ الخطابةُ درجةً عالية الصوت إلى حدٍّ كبير **في الشعر السياسيِّ** ، خاصة إذا اتَّصل الموضوعُ بقضية الصِّراع مع الاستعمار أو الصهيونية ، كما نجدُ في هذا الجزء من قصيدة سياسية **لأحمد السقاف** [٢٠] :

يا قائِدَ العُرْبِ إنَّ العُرْبَ قَدْ نَفَرَتْ إلى القِتالِ تُلَبّي القُدْسَ والحَرَما
فارْفَعْ لِواءَكَ مَنصورًا فَما عُقِمَتْ عُروبَةٌ أَنْجَبَتْ عُمَرًا ومُعْتَصِما
وسِرْ بها نحْوَ مَجْدٍ هَزَّهُ خَوَرٌ فَظَنَّ بَعْضُ الأعادي أَنَّهُ انْهَدما
حَسْبُ الفَجيعَةِ صَبْرٌ غَيْرُ مُحْتَمِلٍ قُلوبُنا مِنْهُ تَشْكو الحُزنَ والألَما
وفي النُّفوسِ بَراكِينٌ مُدمِّرَةٌ إنْ تَنْطَلِقْ تَزْرَعُ الأهْوالَ والنِّقَما
فَأَنْتَ في كُلِّ يَوْمٍ باعِثٌ أملاً وأنْتَ في كُلِّ يَوْمٍ شاحِذٌ هِمَما

* * *

٣ - ٣ التَّجريب .. والغموض

الشعر – كما ذكرت – مغامرةٌ محسوبةٌ ، يحاول فيها الشاعرُ أن يجدِّد طرائقَه التَّعبيرية وأساليبه في التَّخيُّل وبناء عالم القصيدة ، وتظل المغامرةُ في الشعر مأمونَة العواقب إذا اتَّسمتْ بقدر من المنطق الفني، يجعلُها تبدو في إطار المقبول والمعقول ، ولا ينفي عنها التِّلقائية والدَّهشة . بيد أن المغامرةَ قد تتحوَّل - أحيانًا - إلى مقامرة ، وإلى قدر من التَّجريب الشكليِّ العقيم . وإذا فقدت التَّجْربة الشِّعرية تلقائيتها العذبة ، فقدت بكارتها المستحبَّة ، لذلك قيل في تعريفَ الشعر قديما : « **الشعرُ ما أشْعَرك** . »

ولعل أكثر التَّجمُّعات الشِّعرية جريًا وراء التَّجريب وسعيًا نحو حِدةِّ المفارقةِ كوكبة شعراء البحرين ، مثل : قاسم حداد وعلي الشرقاوي وعلوي الهاشمي ، وأحمد مدن . والتَّجريب يصلُ - أحيانًا - إلى درجة عالية من الغموض ، لا نجده في بنية القصيدة من حيث التركيبُ اللغويُّ والدلالة المعنوية فحسب ، وإنما نجده - أيضًا - في طريقةِ الكتابة ، التي تعتمدُ على بعض الأشكال الهندسية ، لتضع داخلَها بعضَ أجزاءٍ من القصيدة . والشاعر **أحمد مدن** يكتب قصيدة « صباح الكتابة والطرقات » ، التي يفتتح بها ديوانه على هذا النحو (٢١) . [وهي من الشعر المنثور] :

غَصَّةٌ في مَواسِمِنـــــا هَذِهِ الهدْأَةُ الْمُسْتقاة ، كَنَوْمَتِنا تَحْصُدُ الرّوحَ في سَطْرِنا تَقْتَفينـــا

هَلْ يُصَبِّحُني جَسَدٌ ،

كاشْتِعالِ التَّيَقُّظِ ،

أو كانْطِفاءِ النُّعاس

يَتَصافَحُ هَذا الحُضورُ الجَميلُ

و وجْهـــــي

ويُغْرِقُني بتَفاصيلهِ المسْهبَةْ

إنَّني أَنْزَعُ السّاعَةَ البِكْرَ مِنْ لَحْظَةٍ مُدْهِشَه

أَلصباحات فارِغَةٌ ،

والتَّوَجُّسُ يُشْعِلُ بابي

ويَرْمي النَّــــــدى

بَيْنَ خَدَّيَّ وَهذِهِ الوِسادَة ،

تَهْطِلُ غَيْمَةُ روحي

قَطْرَة

قَطْرَة

قَطْرَة مُشْتَعِلَة .

اعْتَلاني شَجَرَةُ شَوْق
ويَكْتُبُ هذا النَّشيدْ :
ها هُنا غُصننا
ينْبتُ الحَرْفَ مِنْ حَوْلِنا
نَتَعَلَّمُ كَيْفَ نَطيرُ ؟ !

فالشاعر هنا يملك بالفعل قدرةً على التَّخيل والتَّعبير ، وهو صاحبُ رؤية ، لكنه يخلُق عالمًا ، يشذُّ كثيرًا عن النَّسق المألوف ، فهو حين يقول : « غَصةٌ في مواسِمنا - هذه الهَدْأَة الْمُسْتقاة كنومتنا » - يأتي أولا بالمشبه به (غصة) قبل المشبه وهو (الهدأة) ، ثم يأْتي بتشبيه آخرَ حين يشبه الغصة (بالنومة) . وهذه سمةٌ لازمةٌ عنده ، وهي الإكثار من التَّشبيهات غير المؤتلِفة لمشبه واحد ، مثل « جسدٌ كاشتعالِ التَّيقُّظ أو كانطفاءِ النعاس » .

والتركيب في بناء الصورة عنده لا يقتصر على التَّشبيه فقط ، وإنما يتعدّاه إلى الصور الاستعاريَّة ، مثل : « التَّوجسُ يُشْعلُ بابي ، ويرمي الندى » .

والغموض نسبيٌّ إلى حد ما في هذا المقطع ، وإنْ كان هذا لا ينفي أن الشاعر يُوحي لنا بذلك الغموض - أحيانًا - مع عنوان القصيدة مثل (أنا / هو . . ملامح / مرايا) .

ويصل الغموضُ إلى درجة أبعد عند علي الشرقاوي منذ هذا العنوان الغريب ، الذي سمى به أحد دواوينه «المزمور (٢٣) لرحيق المغنين شين » . كما تطول القصيدة عنده - وعند غَيره - طولاً لا مبرر له ، كما نجد في قصيدة « الطين » [٢٢] فالقصيدة عبارة عن أجزاء متناثِرة يصعب تصورُ وَحدة تخيلية لها .

وهذا التَّعقيد في التَّركيب نجده - أيضًا - عند **علوي الهاشمي** ، وإذا ما تجاوزنا العنوان المتكلَّف للقصيدة ، وهو (الرحيل في خضرة النار) فسوف نجد أيضًا أن الشاعرَ يستخدم طريقَة الكتابة بين القوسين ؛ ليشير بها إلى أن هناك أكثر من مستوى تشكيليٍّ في بناء القصيدة :

« أَخُطُّ لَكِ الشِّعْر . . [٢٣]
(أَسْحَبُ عُنُقي عَلى شَفْرةِ الخَنْجَر . الآنَ يَلْمَعُ مَوْتى عَلى حَدِّهِ الحُزْنُ
يَلْسَعُ قَلْبي) .
وأنْتِ هُناكَ عَلى طُرُقاتِ البِلادِ البَعيدَة

(أُقَبِّلُ مَوْتي
وأَعْشَقُ كُلَّ الَّذينَ يَموتونَ قَبْلي وبَعْدي
وأُحْرِق تاريخَ صَمْتي)
وأَتْبَعُ عَيْنَيْكِ . . أَتْبَعُ خَطْوَكِ . . أتْبَعُكِ ، انْتَظِري »

فهذه الطريقةُ في استخدام الأقواسِ بشكلٍ مزعج طوال القصيدة ، لا فائدة منها ولا جدوى لها ، بالإضافة إلى أن نسيجَ القصيدة – سواء ما كان منه بين قوسين أو بدونهما – يحتاجُ إلى إغراق في التَّأويل ، حتى نلمَّ أشتات قصيدة مبعثَرة .

وقد وقف عند هذه الظاهرة – ظاهرة الغموض – في شعر الخليج بعض من تصدوْا لدراسته مثل ماهر حسن فهمي ، الذي يقول : « أدرك الشُّعراء الشَّباب دورَ الغموض وقيمته الفنيَّة في تقييم القصيدة الحديثة ، وطمعًا منهم في بناء قصيدةٍ غامضة ، تكلَّف البعض ، وخان البعضَ قصورٌ لغويٌّ لعدم تمكُّنه من أساليب اللُّغة أو لقلة التَّجارب ، وطمع آخرون في تحقيق كسب سريع ، فكتبوا الشِّعر قبل أن تنضجَ لديهم التَّجاربُ الشُّعوريَّة وتنضج الأفكارُ . ومن الطَّبيعي أن تأتي القصائدُ في مثل هذه الأحوال مغلقة ، وبدلاً من أن يكون الغموضُ سببًا في نجاح القصيدة وثرائها ، يصبح عاملاً من عوامل التَّعقيد ، وتأتي قصائدُ الشُّعراء معتِمة مستعصية على الإدراك . »[٢٤]

* * *

٤ – ٣ النَّثريَّة في التَّشكيل

إن لكلِّ نوع أدبيٍّ سمتَه الفارقةَ في الإبداع ، فإذا جاز للكاتب القصصيِّ – أحيانًا – أن يفيض في الوصف والسَّرد وحشد بعض الجزئيات والتَّفاصيل ، فإن الشاعر مطالبٌ – دومًا – بأن يحلِّق مثل النَّسر ، وأن يعتمدَ على التَّركيز والتَّكثيف والعمق ، ومن هنا تأتي ضرورةُ المجاز في الشعر . إن لغة الشِّعر لغة خاصَّة خارجة عن المألوف ، وتتَّسم بالعمق والتَّكثيف في آنٍ واحد . ومع ذلك **نرى بعض شعراء الخليج يميلون إلى قدر من النَّثرية في تشكيل مقاطع القصيدة** . كما نجد في هذا الجزء من قصيدة « أغنيّتان للحروف المحترقة » للشاعر **محمد الفايز** :

« يا رِحْلَةَ الأعْصابِ في الشَّرْقِ الحَزينْ [٢٥]
شَرْقِ الرِّجالِ القاطِنينْ
بِحَدائِقِ العَنْقاءِ ، والجُدْرانُ تَنْسِفُها العُيون

الحاملاتُ الفَجْرَ في آماقِها ، والسّائحون
يَتحدَّثونَ عَن السَّجاجيدِ القَديمَةِ ، عَنْ حِذاء
صَنَعتْهُ جاريَةٌ مِنَ الشَّرْقِ القَديم .
عَنْ مُدْيَةٍ تُرْكِيَّة
عَنْ كَنْزِ مَقْبَرَةٍ يُقال :
حَفّارُها قَدْ كانَ يَنْحَتُ مِنْ جَماجِمِها
مَباخِرَ للنِّساء
عَنْ زَوْجِ أقْراطٍ وفِضَّةِ معضد ، والذِّكْرَياتْ
هِيَ كُلُّ ما وَرَثَتْهُ « لولوةُ » عَنْ أبيها حينَ مات
فَلْيَشْرَبِ الأعْرابُ ماءَ البِئْر ، ولِيَتَسَكَّعِ الْمُتَسَكِّعونَ
في كُلِّ مُنْعَطَفٍ ودِهْليز ، ويا صَدَأَ الحَديدْ
كَلِماتُنا انْتَحَرَتْ عَلى صَنَم وَجيدْ » .

فهذه التَّفاصيل السَّردية الكثيرة ، لا تلائم جوهرَ التَّجربة الشِّعرية ، فالشعر لا يتحمَّل الثرثرةَ مطلقًا ، والشاعر حين يشكِّل مقاطعَ قصيدة بمثل هذه التَّفاصيل المشتَّتة فإنه يزْهق روح قصيدته . ومن المعروف أن محمد الفايز بدأ كاتب قصة وعندما تحول إلى الشِّعر ، لم يستطع – فيما يبدو – أن يتخلَّص من هذه الثَّرْثَرَة النَّثرية في بناء بعض أجزاء قصيده . وهذه السِّمة موجودة على نحو ما عند بعض شعراء البحرين ، الذين يغرمون بتطويل القصيدة وحشد كثير من التَّفاصيل في مقاطعها ، وإحداث قدرٍ من التَّركيب والتَّوليد والتصنُّع في بناء الصورة .

* * *

٥- ٣ غياب الموسيقى

من أشد الظَّواهر السَّلبيَّة خطورة عند بعض الشعراء الأخطاء العَروضية الفادحة التي تنتشرُ في تجاربِهم بشكلٍ مزعج . وأكثر الشُّعراء ترديًا في الأخطاء العروضيَّة بعض أصحاب الشِّعر الحر ، ولا سيما الراغبين منهم في استخدام « التدوير » ، واستباحة بعض الرخص العروضية ، لذلك نجد بعضَ الشُّعراء يقدمونَ تجاربَ فجَّةً تخلو من الموسيقى ، وتفتقد سلامةَ الوزن وأحيانًا صحة التَّركيب .

سامحَ الله الأخفش الذي أضاف إلى عروض الخليل بن أحمد وزنًا جديدًا سماه « المتدارك » ،

وهو يتكون من ثماني تفعيلات من (فاعلن) . وهذا الوزن يستخدم تامّا مجزوءًا ، كما أنه يأتي على عدة أضرب ، وتتحوّل تفعيلتُه من (فاعلن) إلى (فاعلاتن) و(فاعلان) و(فعلن) أحيانًا .

وقد توسَّع كثيرٌ من شعراء الشِّعر الحرِّ في توظيف هذا البحر بأضرابه المختلفة ، كما استعملوا بحرًا آخر سهل الاستخدام ، وهو بحر الرجز الذي يسميه بعضُ العروضيين « حمار الشعر » لسهولته ويُسره ، كما أنه « حمّال » لكثير من الأوجه العروضية التي يمكن أن تتحوّل إليها تفعيلته الأساسيةُ ، وهي (مستفعلن) التي تتحوَّل إلى أكثر من ضربٍ . كما أن هذا البحْر يجوز معه تغييرُ قافية كل بيت ، ويعوَّض عن ذلك « بالتَّصريع » بين شطري البيت .

ومن المعروف أن شعراء الشِّعر الحرِّ يميلون كثيرًا إلى توظيف البحور « واحدة التفعيلة » التي تسمّى أيضًا « البحور الصافية » ، لكن هناك فرقًا بين اليُسرِ الذي تسمح به البحورُ الصافية » ، وسوء الفهم لقواعد العروض . إن (الوزن)هو الحدّ الأدنى الجامع المانع ، الذي يحوِّل الكتابةَ إلى شعر ، وبدونه لا يكون هناك شعرٌ بالمرَّة ، وإنما يكون هناك عبثٌ واستهتارٌ . ولا أريد أن أسميَ بعض من يمثلون هذه الظاهرة ، لأن هذا العيب الخطير لا ينبغي أن يقع فيه أي شاعرٍ أو أية شاعرة .

من الأمور غير المبررة أيضًا عند بعض شعراء الشعر الحر ، **الإهدار التام للقافية** . إن رواد هذه الحركة الجديدة لم يتخلصوا من القافية تخلُّصًا مطلقًا ، وإنما نوَّعوا في طريقة الاستخدام ، وظلوا محافظينَ على اطراد القافية بشكلٍ ما ، ولكن بعضَ الشُّعراء الشُّبان والشّابات يهدرونَ القافية إهدارًا تامّا مع سبق الإصرار . ونَسَوْا أن للقافية وظيفةً جمالية بالنسبة للموسيقى ، والموسيقى هي الشرطُ الأول للشّاعرية .

وبالمناسبة أيضًا فإنني أرفضُ بعضَ المحاولات الأدبية تحت ما يُسمّى بـ « قصيدة النثر » . فهذا النوع (المحايد) من الكتابة ، يرفضة عالم الشِّعْر وعالم النَّثر على حد سواء ؛ من هنا أكرر قول الحطيئة :

الشِّعْرُ صَعْبٌ وطَويلٌ سُلَّمُه
إذا ارْتَقى فيهِ الَّذي لا يَعْلَمُه
زَلَّتْ بهِ إلى الحَضيضِ قَدَمُه
يُريــدُ أَن يُعْـرِبَهُ فَيُعْجِمُـه

وفي نهاية الحديث عن السَّلبيات التي وقع فيها بعضُ شعراء الخليج ، أقول إن بعض هذه

السّلبيات موجود عند شعراء آخرين في الوطن العربيِّ . فمثلاً ظاهرة الغموض في الشِّعر موجودة عند أدونيس وعفيفي مطر وبعض شعراء المغرب العربي . « ولكن الحديث هنا عن البيئة الخليجيَّة ؛ لذلك فإن تفاعلَ الشاعر مع بيئته ، وتفاعل البيئةِ بكل أبعادها معه ، كانت المهاد الذي أنبت هذا الثمر : اغتراب الإنسان الخليجي وإحساسه بأنه يعيشُ في بيئةٍ سريعة التغيُّر ، يعجز عن فهمها ، وتعجز عن فهمه . » (٢٦)

وأيّا ما كانت المبرراتُ التي يمكنُ أن تُلتمسَ لبعض الظَّواهر السَّلبية في شعر الخليج ؛ فإن ذلك لا يجيز مطلقًا الغموضَ والنَّثرية وضعف الأدوات اللُّغوية والعَروضية . وأنا عندما أسمعُ شعرًا يعكسُ بعض هذه العيوب الفنيَّة الواضحة أسْتَعيد قولَ أحد النقاد القدماء :

« **إنْ كان هذا شعرًا فكلامُ العرب باطلٌ** » .

* * *

٤ – الْمُبحِرونَ مع رياحِ العُروبة

الافتتاحيَّة والمنظور

هذه قراءة في شعر خليفة الوقيان الشاعر الكويتي ، الذي صدرت له مجموعتان هما : « المبحرون مع الرياح » (١٩٧٤) ، و « تحوُّلات الأزمنة » (١٩٨٣) . وعلى هذا فهو شاعرٌ مقلٌّ ، لا يحبُّ الثرثرةَ ، ويتهيَّب الدخولَ إلى مِحراب الكلمة إذا لم يجد ما يقوله – رغم أنه قد صدر له بعد ذلك ديوانان هما : « حصاد الريح » و « الخروج من الدائرة » .

والوقيان حين تدخُل عالَمه تُدرِك منذ الوهلة الأولى أنه شاعرٌ عربيٌّ القلب والملامح ، وأعني بـ « العروبة » – هنا – أنه واعٍ بتقاليد الشِّعر العربيِّ على مستوى : سلامة الكلمة ، وصحة التَّركيب ، وإشراق العبارة ، وجلاء الموسيقى ، و وضوح الفكر ، هذا بالإضافة إلى أنه « **ملتزمٌ فكريًا** » **بقضايا القومية العربية** . وبحكم كونه من الكويت الشقيق ، فإن أسخن قضايا العروبة عنده هي : قضية الصراع العربي الفارسي ، التي كانت – ولا تزالُ – تُهدِّد أمنَ العراقِ ودول الخليج العربي معا .

ولا شك أن هذا الالتزام القوميَّ هو الذي دفعه لكي تكونَ رسالته للماجستير « القضية العربية في الشعر الكويتي » (١٩٧٧) . والوقيان يؤكِّد في شعره أكثر من مرة – عبر نسقيْ الشعر المعاصر

(العمودي والحر) – هذا الالتزام النبيل ، فيقول [٢٧] :

لي في الخَليج هُمومٌ لَوْ أُحَمِّلُها « رَضْوَى » لَناءَتْ بها هاماتُهُ سَأَما
نارُ الْمَجوسِ بِأَرْضِ الطُّهْرِ مُوقَدَةٌ ولَيْسَ تَشْهَدُ « مَهْدِيّا وُمُعْتَصِما »
لَو سارَ « أحمد » في أَنْحائِها لَشَكا مِنْ عُجْمَـــةٍ واغْتِـــرابٍ سِحْنَةً وفَما

ويختتم القصيدةَ متحسرًا بقولِهِ :

كَأَنني أُبصِرُ الإيوانَ ثانِيَةً يُطِلُّ فَوْقَ خَليجِ العُرْبِ مُبْتَسِما

فالشاعر يوضِّح أن همومه في الخليج ينوءُ بحملها جبل « رضوى » بالحجاز ، وأن أطماع الفرس تشتعلُ بأرض العروبة (لاحظ الاستعارة) ، ولكنها مع ذلك لا تجدُ من يُطفئها مثلما أطفأها قادةٌ عظامٌ مثل « المهدي والمعتصم » . ويشير إلى أن المتنبي « أحمد بن الحسين » لو مشى في أرضنا الطّاهرة لأحسَّ أنه غريبُ الملامح واللُّغة . والشاعر في هذا الجزء يضمِّنُ المعنى الذي ذكره المتنبي من قبل ، حين وصف « شعب بوّان » في معرض مدحه لعضد الدولة بن بويه ، حيث يقول [٢٨] :

مَغاني الشِّعْبِ طيبًا في المَغانـــي بِمَنْزِلَةِ الرَّبيعِ مِـــنَ الزَّمـــانِ
ولَكِـــنَّ الفَتَـــى العَـــرَبيَّ فيهـــا غَريبُ الوَجْهِ واليَـــدِ واللِّســـانِ

وفي قصيدة أخرى من الشعر الحر سماها « **تحولات الأزمنة** » – يؤكِّد هذه الريبة وذلك الخوف من التَّحول بقوله [٢٩] :

« هَنيئًا لِثوّارنا
في ثُغورِ العَواصِمْ
يُقيمونَ صَرْحًا
مِنَ الخَزَفِ الفارسِيِّ الْمُنَمَّق
يَبوسونَ كُلَّ اللّحى والعَمائِم
يَسُلّون سَيْفَ الكَرامات
والْمُعْجزات
يُعيدونَ مَجْدَ الرُّقَى والتَّمائِم
يُصَلّونَ في مَعْبَدِ النّار
يَمْشونَ في رَكْب « ماني »

لِيَوْمِ الخَلاص
يُديرونَ في حَفْلِ « قُورش »
نَخْبَ الهَوى البابِلِيِّ الْمُعتَّق . »

هكذا نجده مستشعرًا بقوَّةٍ خطورةَ الصِّراع العربيِّ الفارسيِّ ، مؤكدًا خطورةَ الموقف وتردي الحال ، حتى لا يشربَ المنتصرون من أتباع « قورش » نخب الانتصار على « بابل » (العراق) .

نتيجة لهذا كله أرى أن **المنظورَ القوميَّ هو المفتاحُ الأساسيُّ لدراسةِ شعر الوقيان** على مستوى: الموقف الفكريّ والأداة الفنيَّة ؛ لذلك جعلت عنوانَ الدِّراسة « المبحِرون مع رياح العروبة » .

* * *

مع الديوان الأول

يُحدِّد العملُ الأوَّل – في الغالب – نوعيَّة الموهِبة الأدبيَّة لصاحبه ، كما يُنْبئُ عن المحاور الفكريَّة والفنيَّة التي سوفَ يدور حولَها إبداعهُ . وانطلاقًا من هذه المقولة نتوقَّف عند الديوانِ الأول للوقيان ، وهو « المبحرون مع الرياح » . ولعل أهمَّ خطوة تساعدُنا على فهم ماهية الشِّعر وأداته عند الشّاعر ، هي أن نحاولَ معرفة الفلسفة الفنيَّة التي يصدر بوعي منها شعره . إن كل شاعر في أدبنا الحديث ينتمي بالضَّرورةِ إلى فلسفة أدبية لمذهب من المذاهب الكبرى ، وهي : الإحياء والرومانسية والواقعية ، وتحديد هويَّة هذه الفلسفة يساعدُ على تفسير كثيرٍ من جوانب العمليَّة الإبداعيَّة . ومن نافلة القول التأكيد على أن تحديد الفلسفةِ الأدبية للشّاعر ليس إدانةً له أو إشادة به أو مصادرةً لخصوصية تجربته وسمات تَمَيُّزه .

والملمحُ الذي يُطالعنا به الوقيانُ من خِلال ديوانه الأول أنه **شاعرٌ رومانسيٌّ** ، يُحَلِّق في المجالاتِ الأساسيَّة للإنسان الرومانسيِّ الذي يؤمنُ بالحبِّ المثالي ، ويعاني من الغربة والقلق ، ويتوحَّد مع الطَّبيعة ، ويعبِّر عن ذاته بأكثرَ مما يعبر عن الآخرين [٣٠] . ولا ينفي هذه الحقيقةَ ما قد يشير إليه العنوانُ من إيحاءات جانبية . فقد نظن منذ الوهلة الأولى أن المبحرين مع الرياح هم الصيادون من أبناء الخليج ، وقد يوحي هذا بالتالي أن الديوانَ أقربُ إلى الواقعيَّة منه إلى الرومانسيَّة ، ولكن شتان بين الموضوعِ وطريقة التناول في الأدب . فأي موضوعٍ صالحٌ لأن يعبر عنه من خلال أية فلسفة أدبية .

وبناء على هذا يُصبح المحور الأول في تجربة الوقيان في هذا الديوان هو : **التَّعبير عن الحبِّ**،

والتغنّي بالمحبوب ، وشعر الحب عنده - كما عند غيره من شعراء المدرسة - يحلق في عالم الخيال ، ويهوم في سماء المُثل ، لذلك يتمنّى أن تكونَ المحبوبةُ على هذه الصورة المجنحة (٣١) :

أُحِبُّكِ شَيْئًا يَفوقُ الخَيالا يُبَدِّدُ فـي نـاظِرَيّ المُحالا
وحُلْمًا يَرفُّ عَلى كُلِّ جَفْنٍ ويَأبى إذا مـا دَنـا أَنْ يُطالا
أُريدُكِ سِرًّا ، ولَسْتُ أُريدُ لِسري بَيْنَ الوَرى أَنْ يُقالا
وأهْوَى بِعَيْنَيْكِ أَلْفَ سُؤالٍ لأني عَشِقْتُكِ يَوْمًا سُؤالا

ومما يؤكِّد أن هذا المجالَ العاطفي محورٌ أصيلٌ في إطار تجربته ، أنه يتجلّى بشكلٍ بارز في ديوانه الثاني ، وهو يتغنَّى بهذا في أكثر من قصيدة ، من ذلك على سبيل المثال قوله مناجيًا الحبيبةَ الغضبى في قصيدة « عتاب » (٣٢) :

رَبَّةَ الحُسْنِ والعِتابُ يَطـولُ واشْتِياقي إلَيْكِ حِمْلٌ ثَقيـلُ
أنْتِ لي فِكْرَةٌ ومَعْنًى جَميل وحَديثُ الْمُحِبِّ ما لا يَقـولُ

وتظلُّ أشواقُ الشاعر متأججةً حتى آخر قصيدة في الديوان ، فيناجي المحبوبة مناجاةً أقرب إلى الرجاء والتَّضرع قائلاً (٣٣) :

خُذيني إلى عَيْنَيْكِ شَوْقًا مُبَعْثرا وأشْلاءَ أحْلامٍ و وَهْمًا مُصَوَّرا
ولا تَجْعَلـي بَيْني وَبَيْنَكِ وَمْضَةً تَطيبُ بها اللُّقْيا عِتابًا مُكَرَّرا
لَعَلـي مُشْتـاقٌ ولَكِـنْ لِساعَـةٍ فَما ضَرَّ لَوْ طالَ اللِّقاءُ وبَكَّرا
ولا تَسْأليني فـي غَدٍ كَيْفَ نَلْتَقي كَفى أنْ أراكِ اليَوْمَ أَمْرًا مُقَدَّرا

هذا هو المجالُ الأول الذي تتجلّى فيه شاعريَّة الوقيان ، ويبدع فيه أعذبَ قصائده . وقد تركت هذه النظرة الرومانسيةُ الواضحة بصمات إنسانيَّةً مختلِفة على كل المجالات الأخرى في شعره .

غير أن الإنسانَ الرومانسيَّ - في الحقيقة والفن - ينشدُ خيالاً مجنحًا في واقع موحل ، ويتمنى حياةً رغدةً في غابة شوك ؛ لذلك سرعان ما يرتدُّ حيرانَ أسفا . والحيرة والوَحدة والأزمة حين تأخذ بتلابيب الرومانسي ، لا تجعله يفكِّر في العودة إلى الناس ؛ إذ كيف يعود إلى من « حطّموا تاجه وهدوا معبدَه » - كما يقول إبراهيم ناجي ، لذلك يفر بعيدًا عن الناس ، ويستسلم لمشاعر « الغربة والقلق » . **وهنا نصل إلى المحور الثاني في شعر الوقيان ، وهو :**

الغربة والقلق

تُشكل هذه الوَحدةُ الدلاليةُ مجالاً يوازي المجالَ السابق من حيث السيطرةُ على مخيلة الشاعر . وهذا المحور الإنسانيُّ الحزينُ عند شعراء الرومانسية يصورهم في صورة كسيرة الخاطر ،

جريحة الفؤاد ، مهيضة الجناح ، والشاعر يؤكد هذه الخواطر الحزينة في قصيدة « عودة المغترب » التي يقول فيها [٣٤] :

لَمْلَمْتُ بُقْيا شِراعاتي وأَجْنِحَتي ... وعُدْتُ مِنْ رِحْلَةٍ للغَيْبِ مُغْتَربا
صحبي عَلى الدَّرْبِ أحْلامٌ مُشَرَدَةٌ ... أطْعَمْتُها الشَّكَّ والأشْواقَ والنَّصبا
أبْحَرْتُ مِنْ أُفُقٍ داجٍ إلى أُفُقٍ ... مُعَفَّرٍ بشُعاعِ الشَّمْسِ ما خُضِبا
تَنْأى بِقُبَّتِهِ الأقْمارُ يَتْبَعُها ... ساعٍ تَلَفَّعَ مِنْ ثَوْبِ الدُّجا سُحُبا

ويستمرُّ إلى أن يقولَ :

فَإنَّني لَمْ أزَلْ مِنْ غَصَّةٍ كَبِدًا ... حَرَّى ، وقَلْبًا بنارِ الوَجْدِ مُلْتَهبا
ودَّعْتُ كُلَّ حَنينٍ كانَ يَقْذِفُني ... في كُلِّ مُفْتَرَقٍ أشْقَى بِهِ سَلْبا
مُضَيَّعٌ أنا مُذْ أسْلَمْتُ أشْرِعَتي ... لِكُلِّ عاصِفِ شَوْقٍ جُنَّ واضْطَرَبا
وما تَرَحَّلْتُ مِنْ شَوْقٍ إلى سَفَرٍ ... لَكِنَّ بي عَطَشًا للنُّورِ مُغْتَصِبا

والرومانسيُّ لا يملُّ من تصوير هذه المشاعر الحزينة ، التي تكشف له عما في البشر من زيفٍ وخداع ، لا يتلاءمان مع ما يحمل من طهر ونقاء ، كأنما الحياة قد صارت مسرحًا للعبث . لا تنتهي مشاهده. وهذا بعض ما توحي به قصيدة « زيف » التي يقول فيها [٤٥] :

حَيْثُما قَلَّبْتُ طَرْفي لا أرى ... غَيْرَ زَيْفٍ عَشِيتْ مِنْهُ العيُون
و وُجُوهٍ مَسَحَ العارُ بها ... عارَهُ مِنْ خَجَلٍ في العالَمِين

من هنا يلحُّ الرومانسيُّ – دومًا – على التَّعبير عن نفسه بصورة « الحائر الأبدي » الذي يبحثُ في الكون « عن ثقب من رجاء » (كما يرى ناجي) ، ولكن الحائرَ تزدادُ باطراد حيرته ، فيعاوده الاغترابُ المبكي ، والقلق المشجي ، كأنه (منفيٌّ) يحملُ صليب أحزانه أينما سار . ويعبّر الشاعر عن بعض هذه المعاني في قصيدة « غربة » قائلاً [٣٦] :

غَريبٌ إنْ مَضَيْتُ وإنْ أَتَيْتُ ... وناءٍ إنْ دَنَوْتُ وإنْ نَأَيْتُ
أُقَلِّبُ في وُجوهِ النّاسِ طَرْفي ... وأسْأَلُ في الدُّروبِ إذا مَشَيْتُ
وكُلٌّ يَبْتَغي في السَّيْرِ قَصْدًا ... وأسْعى لَسْتُ أعْرِفُ ما ابْتَغَيْتُ
كَأنّي واقِفٌ والدَّرْبُ حَوْلي ... يَموجُ بأهْلِه أنّى مَضَيْتُ
يُمَزِّقُني إلى ما لَسْتُ أدْري ... حَنينٌ مِنْ لَواعِجِهِ اكْتَوَيْتُ
ويَعْصِفُ بي شتاءٌ مِنْ ضَياعٍ ... كَناءٍ ما لَهُ في الأرْضِ بَيْتُ

وهكذا يحسُّ الرومانسيُّ المأزومُ أنه أمسى « سراجًا ما به في اللَّيل زيت » ، وجميل أن تأتي هذه الصورة من شاعر يعيشُ في بلاد النفط .

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أن الوقيان أسرف « إسرافًا واضحًا في تصوير معاناته من واقعه ، وغربته بين قومه في قصائد عديدة . » (٣٧) ولكن القضية ليست قضية إسراف في التَّعبير ، إنما الحقيقة أن هذه فطرة الرومانسيِّ ، فهو حين يخفِق في عاطفته الذاتية ، يُحاول أن يغلِّف أحزانه الخاصة برؤية عامة لكثير من مشكلات المجتمع وقضايا الكون ، ومن ثَم **تتحوَّل هذه الرؤية الحزينة العامَّة إلى حالة سخط عاطفيٍّ غير مبرر . وهذه سمةٌ لا تقتصر على شاعر رومانسيٍّ دون سواه.** غير أننا نجد الوقيان يحاول – أحيانًا – أن يربطَ بين الأحزانِ الخاصَّة والعامَّة ، ويستشرف الأملَ حلمًا رومانسيًا مشرقًا دون تحديدٍ للسَّبيل الموصلة إليه . وهذا ما نستشفه في الجزء الأخير من قصيدته « عودة المغترب » (٣٨) :

يا شاطِئَ الأمْسِ أشْيائي مُبَعْثَرَةٌ — عَلى الدُّروبِ كَمَغْدورٍ قَدِ اسْتُلِبا
تَناهَبَ اللَّيْلُ أحْشائي وأرَّقَني — أنَّ الصَّباحَ عَلى أشْلائِها صُلِبا
عَلى الخَليجِ مَصابيحي مُهَشَّمَةٌ — والقُدْسُ مِنْ سَغْبٍ قَدْ أُطْعِمَتْ خُطَبا
فَهاتِ كَفَّكَ إنّي عائِدٌ عَجِلٌ — حَتّى أُلَمْلِمَ شَيْئًا باتَ مُنْتَهبا
إنِّي عَلى مَوْعِدٍ للفَجْرِ تَنْسُجُهُ — ضِفافُكَ الخُضْرُ مَعْشوقًا ومُرْتَقِبا

هكذا يمزجُ الشاعرُ بين أحزانه العاطفيَّة الخاصَّة وأحزان الوطن الخليجي (حيث صارت المصابيح مهشمة) ومأساة الواقع العربي (حيث القدس قد ملت من الخطب والكلام) . ويشير – في النهاية – إلى الفجر (الأمل) إشارة مبهمة ، لا ندري من أين يأتي ، ولا كيف يكون ؟ وتلك سمةٌ من سِماتَ الشخصية الرومانسية وهي : التأرجُح بين أقصى المتناقضات .

* * *

مع الديوان الثاني

يؤكد كثيرٌ من النقاد أن الشاعر حين تظهر لديه – في مرحلة تالية – حقيقة جديدة من حقائق الفكر أو الفن ؛ فإن هذا لا ينفي أنها كانت غير موجودة لديه بقدر ما في عمل سابق . وحين نقرأُ الديوان الثاني للوقيان « **تحولات الأزمنة** » نجد أن **القضيةَ (القوميَّة) تبرز فيه بشكل واضح** ، منذ القصيدة الأولى ، التي سمّى الديوان باسمها . وهذا المجال لم يأت من فراغ ، وإنما نجدُ جذوره في الديوان الأول ، في القصائد الخاصَّة ببيروت وذكرى وعد بلفور ، وعلى هذا تتشكَّل ملامِحُهُ

قويَّةً ، لتجاور المجاليْن السابقين : (الحب - والغربة) ويُصبح هذا المجال هو (القضية) الثالثة الكبرى في شعره .

وهناك قصيدة سماها الشاعرُ « القضية » إشارة إلى أنها شاغله الأكبر ، خشيةَ أن تأتي مرحلةٌ تتحوَّلُ فيها الأزمنة ضدَّ العرب . وهو يستعيرُ فيها من إهاب التاريخ الإسلاميِّ أقنعةً وأسماءً كثيرة يضمنها معانيه وأخيلته ، لكي يستثير النخوة في وجدان الأمَّة ، من ذلك قوله (٣٩) :

وأرى « بابكَ » في الحَفْلِ سَعيدًا يَحْتَسي نَخْبَ انْتصارِ الخرميَّةْ
و « بنو العباسِ » في كُلِّ سَرير يَعْشَقونَ الأرْضَ كَأْسًا وَصَبيَّةْ
يَحْلُبونَ الضَّرْعَ إنْ جادَ وإمّا جَفَّ ، يَمْتَصّونَ أعْراقَ الرَّعيَّةْ
مِنْ فَقيرٍ يَعْلُكُ الجوعَ ويُعْطي جَشَعَ البَحْـرِ عِظامًـا بَشَـريَّةْ
جَدُّهُ كانَ عَلى باب « بُخارى » في زمانِ الفَتْحِ ، في البُعْدِ ضَحيَّةْ
وأبوهُ في صَقيعِ اللَّيْلِ يشْقَى في ثُغور « بسجستان » قَصِيَّةْ
و « بنو العباس » في أحْضانِ « يحيى » كالدُّمَى تُسْقى الكؤوسَ « البَرْمَكيَّةْ »
فَتَرى العَرْشَ بِأجْفانِ السُّكارى قائِمًا بَيْنَ السُّيُـوفِ الأعْجَميَّـةْ

وتلحُّ على مخيِّلةِ الشّاعر كثيرٌ من المواقف والأسماء التّاريخيَّة المستدعاة ، مثل : أوثان الشِّرك وطقوس الوثنيَّة - بابك الخرمي الذي قام بثورة في القرن الرابع الهجري - مدينة بُخارى وثغر سجستان الفارسيتان - يحيى البرمكي ، وزير هارون الرشيد - السيوف الأعجميَّة - الحسن ابن سهل - الفتح بن خاقان - الفضلات الكسروية : نسبة إلى كسرى أنو شروان - الفضل بن سيار-خراسان ، التي تقترنُ كثيرًا باسم أبي مسلم الخرسانيِّ - البنود العلوية .

كل هذه الرموز الفارسية في مقابل بعض رموز أخرى عربية ، تُقوِّي حدةَ الصِّراع القوميِّ مثل : خلفاء بني العباس ، الجموع اليعربية - غضبة مُضَرية - العروش الأموية .

ويوضِّح الشاعرُ في النهاية أن إظهار القضيَّة في شكل الصِّراع بين السنَّة والشّيعة أمرٌ غَير حقيقي ، لأن القضيةَ في حقيقتها - كما يذكر الشاعر - قضية صراع بين الحق والظلم :

هَمُّهُمْ أنْ يُعَمِّرَ البَغْيُ وما مِنْ شَأْنِهِمْ نَشْرُ البُنودِ العَلويَّة

والشاعر يعبر عن هذه القضية القومية من خلال النسقيْن العمودي والحر ، ومما يؤكد هذا « المذكرة التَّفسيرية » التي افتتح بها الديوان ، وسمّاها « وجهة نظر » حين يقول :

« ونَحْنُ لا نَلومُ الَّذينَ يَكْفُرونَ بِطاقاتِ الجَماهيرِ

العَرَبِيَّة ، والَّذينَ يَنْهارونَ ويُشيعونَ الانْهيارَ ،
لأنَّ الْمُشْكِلَةَ تَكْمُنُ في ضَعْفِ عَقيدَتِهِمْ القَوْمِيَّة ،
ولَكِنَّنا نَلومُ النَّقْدَ حينَ يُبارِكُ نَهْجَهُمُ
الْمُدَمِّرَ وقواهُمُ الخائِرَةَ . »

* * *

رسالة إلى مخبر بدوي

لا أستطيع أن أنهيَ الحديث عن ديوان « تحولات الأزمنة » دون أن أشير إلى قصيدة طريفة فيه، عبارة عن رسالة موجهة إلى « مخبر بدوي » ، والمخبر . . تلك الشَّخصية الكريهة يقدم الشاعر لها صورة كاريكاتورية ساخرة ، فهو يذهب للاستخبار - متنكرًا - ويكون باهتًا مثل الظِّلِّ، جامدًا مثل الحائط ، لا يدري هل هو بعرس أم بمأتم ؟ لذلك يطلب منه - في النهاية - أن يقولَ لمن أرسلوه ما شاء من أحاديث مفتراة ، ولكن إذا استيقظ ضميرُه فينبغي أن يقول لهم : إن الخطر الحقيقيَّ - الذي يشبهه الشاعر بتنين غريب ، رمزًا للخطر الخارجي - سوف يأتي من وراء البحر، ليطفئ شمسَ الحريَّة ، ويسرق قوتَ الأطفال (٤٠) :

« وإذا جِئْتَ غدًا
كَي تَسْرِدَ القَوْلَ الْمُرَجَّمْ
قُلْ لَهُمْ ما شِئْتَ
ما شاءوا
وما لم تَكُ تَعْلَمْ
قُلْ ، وقُلْ . . حَتّى تَرى لِلدّارِ
للأطْفال ، للصَّحْراء
في جَوْفِكَ مَأْتَم
قُلْ . . وقُلْ ما شِئْت
لَكِنْ حينَ تَنْدَم
قُلْ لَهُمْ إنَّ وَراءَ البَحْرِ تِنّينًا غريبًا
هَمُّهُ أنْ يُطْفِئَ الشَّمْسَ
وأَنْ يَسْرِق مِنْ طِفْلي قُوتَه
قُلْ لَهُمْ إنَّ وراءَ البَحْرِ غُولاً
يَتَقَدَّمْ » .

هذه القصيدةُ يقدِّمها الشاعرُ في صورة تمتزجُ فيها موسيقى الشِّعر بتفاصيل القصِّ ، وحركة الدراما ، لذلك فهي قصيدة جيدة التَّشكيل ثرية الدلالة ، عميقة الرؤية .

ولكن الأمرَ الذي أودُّ إثارتَه بمناسبة هذه القصيدة ، هو : أن الوقيان ، مثل كثير غيره من شعراء الخليج المعاصرين ، يتنقلون – دون مبرر مفهوم – بين النَّسق العمودي والنَّسق الحرِّ . **وهذه (الثنائية) تشي – من حيث الشَّكلُ على الأقلِّ – أن الشاعر لا يزالُ متردِّدًا وقلقًا في اختيار نسق للقصيدة ، يراه متَّسقًا مع طبيعة تكوينه الذاتيَّة وفلسفته الفنيَّة الخاصَّة .**

والذي لا ريب فيه هو أن (تجاور) المذاهب الأدبية والأشكال الفنية مُعدٍ بشكل ما ، ونجد هذا التأرجُح المذهبيَّ ، وذلك القلق الفنيَّ عند كثير من الكتاب والشُّعراء ، لذلك نرى بحكم – تعقُّد بنية الواقع العربيِّ – هذا التَّداخل البيِّن . وإذا كان من الصَّعْب السيطرة على حركة الواقع ، فإننا نملِك – على الأقل – قدرًا من حق السيطرة على مسيرة الأدب والشِّعر ، ونطمحُ أن يستَقِرَّ كلُّ أديب أو شاعر على المذهب والشَّكل اللذين يراهما متوائمين مع فلسفته وقدراته .

* * *

وقفة جمالية

المبدأ الأساسيُّ في تقييم العمليَّة الإبداعيَّة أن الشَّكل والمضمونَ يسيران في اتجاه واحد ، سواء ناحية التَّقليد أو ناحية التَّجديد . وإذا كان الإطارُ الفكريُّ والقالبُ العموديُّ (الشكل الغالب في معظم القصائد) يضعان الوقيان في إطار الرؤية الرومانسيَّة . فإن جمالياتِ الشَّكل عنده أيضًا تتسق وطبيعة ما أنجزته هذه المدرسة على يد أعلام كبار في تاريخ شعرنا الحديث من شعراء المهجر والمشرق على حد سواء .

ويمكن أن نوجزَ **أهمَّ السِّمات الجماليَّة لشعر الوقيان** – والتي هي في الوقت نفسه سمات عامَّة لكثير من شعراء الرومانسية – فيما يلي :

١ – العنوان

لم يكن من المألوف في الشِّعر القديم أو الإحيائيِّ أن يستخدم الشاعرُ عنوانًا لديوانه أو إحدى قصائده . فقد كانت القصيدة ـ في الغالب ـ يتسع إهابها لأكثر من محور جزئيّ (أوغرض) . **وفي ظلِّ المدرسة الرومانسيَّة بدأ الشعراءُ يتَّخذون (عنوانًا) لكلِّ قصيدة ، كما أن لكلِّ ديوان من أعمال الشاعر ـ أيضًا ـ عنوانًا خاصًا به** . والحرص على وضع العنوان يدلُّ دلالةً أكيدة على أن الشاعرَ يعي أن تجربتَه ، تدور حولَ قضية ما ؛ لذلك يبرزها في العنوان بشكلٍ مباشر أو رمزيّ .

فالوقيان يفتتح ديوانه الأول بقصيدة جعل عنوانها عنوانًا للديوان كله ، وهي « المبحرون مع الرياح » . ويتّسق عنوانُ هذه القصيدة العموديَّة مع مضمونها . فهي تعبِّر عن أبناء الخليج الذين كان الصيد رمزًا دالا عليهم في مرحلة ما قبل النفط وعند كتابة القصيدة (١٩٧١) . كما أن العنوان لا يخلو من دلالات رمزية ، تتلاءم مع الرؤية الرومانسيَّة الحزينة التي يعبر عنها الشاعر في هذا الديوان .

وكما استهلَّ الشاعرُ ديوانه الأول بالقصيدة التي سمّى الديوان باسمها ، يكرِّر ذلك أيضًا في الديوان الثاني ، حيث يفتتحه بقصيدة من الشعر الحرّ ، هي « تحولات الأزمنة » . وينسجم العنوانُ فيها مع المضمون ومع الدلالة الغالبة في الديوان كله ، وهي التَّعبير عن قضيّة الصِّراع العربيّ ضد القوى الخارجية ، ومحاولة إيقاظ الأمة حتى لا تتحول الأزمنة ، وحتى لا « تغتال » أسماءها الأحرف اليعربية / تُستبدل الضاد / تجتث أعراقها الأبجدية / يشكو « الإيادي » عدل الإمام « ابن شروان » .

ومن الملاحظ في هذا الجزء أن الشاعرَ يتَّخذ لنفسه قناعَ الشاعر الجاهليِّ « **لقيط بن يعمر الإيادي** » ، الذي سبق أن حذّر قبيلته « إياد » عندما كان بأرض « الحيرة » في العراق ، وعلم أن الفرس يعدون العدةَ لغزو قبيلته ، فأرسل يحذّرهم في أكثر من قصيدة ، يقول في إحداها [٤١] :

أبْـلْغ إيادًا وخَلِّلْ فـي سَراتِهـمُ … إنّـي أرى الرَّأْي إنْ لَمْ أُعْصَ قَدْ نَصَعا

يا لَهْفَ نَفْسي إنْ كانَتْ أمـورُكُمُ … شَتّـى وأُحْكـم أمرُ الناسِ فاجْتَمَعـا

* * *

٢ – الصّورة الشِّعريَّة

الصورة الشعرية في إطار مدرسة الإحياء قريبةٌ إلى حدٍّ كبير من أنواع البيان والمجاز التي أشارت إليها كتبُ البلاغة العربية ، لذلك تُسمّى أحيانًا « الصورة البيانية » نسبة إلى علم « البيان » ، الذي يدورُ في إطار موضوعات أربعة هي : المجاز المرسل – التَّشبيه – الاستعارة – الكناية .

وقد تجاوزت الصورةُ لدى الرومانسيين إطارَ البلاغة التَّقليدية ، وصارت أكثر تركيبًا وتعقيدًا وتوليدًا ، وتعتمد على مصادر معنوية متعددة في التَّشكيل ، ولم تعد زينةً شكليةً لتجميل المعنى ، وإنما أصبحت تمثِّل المعنى نفسه ؛ أي أنها تؤدي المعنى جميلاً ، أو تقدم (المعنى – و – الجمال) في تركيب واحد . وهذا الجزء من قصيدة « خيال » يوضِّح – إلى حد ما – كيف تحدد بناءُ الصورة عند الشاعر الرومانسيِّ [٤٢] :

أُريدُكِ نُورًا يَدومُ ويَبْقى إذا كُلُّ حَيٍّ عَلى الأرْضِ حالا
وبَدْرًا يُمَزِّقُ وَجْهَ اللَّيالي يُشعُّ عَلى الكونِ إمّـــا تعالـــى
وشَمْسًا تُطِلُّ عَلى كُلِّ صَوْب تَعافُ الأُفولَ وتَأْبى ارْتِحالا
ولَحْنًا يَمرُّعَلى كُلِّ ثَغْرِ ولَيْسَ يمُلُّ إذا ما تَوالى
أُريدُكَ شَيْئًا بَعيدًا بَعيدًا يُحاذرُ أَنْ يُجْتَنى أو يُطالا

فالشاعر هنا يقيم خمس صور من التَّشبيه البليغ ، هي : أريدك : نورًا . . وبدرًا . . وشمسًا . . ولحنا . . وشيئًا ، لكنه يفصِّلُ ويولِّد في كل منها ، كما أنه يبدأ من معنى مألوف ليصل به إلى صورة غير متحققة في الواقع ، فنحن مثلاً نعرف (النور) لكن أي نورٍ ذلك الذي يبقى بعد أن يتحوَّلَ كلُّ حيٍّ على الأرض ، ثم أي (بدر) ذلك الذي يمزّق (وجه الليالي) ، والليالي هنا رمزٌ للآلام والأحزان ، ثم أيّ (شمس) تلك التي تكره الغيابَ وترفض الرحيل ،وأي (لحن) ذلك الذي يمرُّ على كل فم و لا يملُّ إذا توالى وتكرر ؟

كما أن هذه الأبيات تشيرُ إلى شيء جديد في تشكيل الصورة قائمٌ على فكرتي الإلحاح ، والمزج بين العناصر المتباعدة أو المتناقضة ، كما نجد بين المرئي (النور) والمسموع (اللحن) وبين المعنوي (النور) والمادي (أريدك شيئًا بعيدًا) .

ومبحث « الصورة » عند الشاعر الرومانسيٍّ يعدُّ من أهم المجالاتِ ، لأنه طوَّر في طبيعتها وطريقة تركيبها و وظيفتها ؛ لأن الرومانسيَّة تعتمد على الخيالِ المجنح في كل مستويات العمليَّة الإبداعيَّة ؛ ذلك أنه « نتيجة لانطواء الرومانسيِّ على نفسه ، وطغيان شعوره وعاطفته ،فإنه يضيق ذرعًا بعالم الحقيقة والواقع ، فيطلق لنفسه العِنان في أحلام يعوض بها بعض ما فقده في عالم الناس من حوله ، ويجد في هذا الانطلاق إشباعًا لآماله غير المحدودة (٤٣) .

* * *

٣ – سهولة المفردات

كانت المفردات اللُّغوية في حدٍّ ذاتها مطلبًا جماليًا عند شاعر الإحياء ، لأن الإحياء كان فلسفةً أدبيةً شاملة تنتظم العملية الشِّعرية برُمَّتها ، ولكن نقادَ الرومانسيَّة وشعراءها نظروا إلى (اللغة) نظرة صحيحة ، ورأوا أنها ليست سوى مجرد وسيلة للتَّعبير عن الذات . **ومن هنا نزلت اللغة عندهم من برجها المعجميِّ ، لتُصبحَ قريبةً إلى حدٍّ كبير من لُغة الحياة** ، فليس ثمة لغة شعريةٌ وأخرى غير شعرية ، فكل مفردة يستطيع الشاعر من خلال السياق أن يهبَها قدرةً لا تحدّ من

الدلالة ؛ على هذا فإن **الشعرَ الرومانسيَّ يمنحُ اللغةَ - رغم سهولتها - طاقاتٍ دلالية هائلة** ، كما أن كلَّ شاعر يستخدمها - في الغالب الأعم - بدلالة خاصة به هو . . ومن ثم يصبح لكل شاعر (معجمه الشعري الخاص) ، الذي يهب (الكلمة) دلالات جديدة ، لم تكن لها في المعجم أو في الاستخدام العام .

وهذا المعنى يؤكده الوقيان حين يقول (٤٤) :

إنّــي لأرْفُـضُ أَنْ أكــونَ صَدَى سِواي ، فلا أكـون
إنّـي لأكْـرَهُ أنْ أقـــولَ كَما يَقـــولُ الآخَـــرون

هذا بالإضافة إلى أن الرومانسي يعبر عن ذاته ، ولذاته إلى حد ما ؛ لذلك فهو يعبر عن ذاته بلغة مفهومة له . . وبالتالي للآخرين .

* * *

٤ - ثراء الإيقاع الموسيقي

ربط الكلاسيكيونَ الشعرَ بالرسم والتَّصوير ، أما الرومانسيون فقد ربطوه - وهم على حق - بالغناء والموسيقى ، لذلك فإن موسيقى الشِّعر الرومانسيِّ تبدو ثرية هزجة ، ويأتيها هذا الثراءُ من عدة أمور :

(أ) المضمون الذاتي الذي يعبر عنه الرومانسيُّ ، يهب العبارةَ الشِّعرية تدفُّقا معنويا ؛ أي أن المعنى له دورٌ ما . . في إبراز الثراء الموسيقيِّ للشعر .

(ب) مال الرومانسيون بدرجةٍ كبيرة إلى استخدام (البحور الصافية) أو واحدة التَّفعيلة ، التي تُقرِّب الوحدات الكمية للصَّوت داخل العبارة الشِّعرية ، وهذا ما يبرز ثراء الموسيقى بشكلٍ غنائي واضح .

(جـ) لجأ الرومانسيونَ كثيرًا إلى القصائد المقطعية ، التي تتشكَّل من عدة مقاطع ، وقد يتكون المقطعُ من بيتين أو أربعة أو خمسة ، ومع كل مقطع تتغير القافية - التي قد تكون أيضًا داخلية وخارجية . ولا شكَّ أن **تنويع القافية يلوِّن الموسيقى** ، ويجعلها بالضَّرورة تابعة للمعنى الجزئي الذي يعبِّر عنه الشاعرُ في كل مقطع .

وقد حقق الوقيان كثيرًا من هذه الأمور في ديوانيه ، وهو من الشُّعراء القلائل في الخليج ، الذينَ يخلوا شعرهم من الأخطاء العروضية واللغوية ، ويتَّسم شعره بثراءٍ موسيقيٍّ واضح .

* * *

٥ – الوَحدة الفنية

القصيدة الرومانسية – في مجملها – تعبير عن الذات الشّاعرة . والرومانسيّ شاعرٌ غنائيٌّ بالدرجة الأولى . فكل موضوع – إن صحَّ أن ثمة موضوعات في الشعر – يعبّر عنه من وجهة نظر الذات الشاعرة ، ومن زاوية (الرؤية الخاصة) لصاحبها . **وقد دعا نقادُ الرومانسيَّة كثيرًا إلى ما أسموه (الوحدة العضوية) ، وانتقدوا الشِّعر الإحيائي من ناحية كونه تشكيلاً مزدحمًا للقضايا (أو الأغراض) التي يحشدها الشاعرُ في القصيدة .**

وقد استجاب شعراءُ الرومانسية لدعوة نقادهم – خاصَّةً وأن كثيرًا من هؤلاء النُّقاد كانوا شعراء أيضًا – مثل : عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة وأحمد زكي أبو شادي وعمر أبو ريشة وإبراهيم العريض وأبو القاسم الشابي وطاهر زمخشرى ومحمد حسن عواد وغيرهم . **وقد ترتب على مبدأ الوَحدة في القصيدة الرومانسية أن صارت أكثر اختصاراً عن القصيدة الإحيائيَّة** – التي كانت تطول بدرجة واضحة (كما نجد عند محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد الجواهري وعبد الجليل الطباطبائي على سبيل المثال) . ولا نبالغ إذا قلنا إن القصيدة الرومانسية – من حيث الطولُ – أشبه بالقصة القصيرة في حين أن الإحيائية أقرب إلى الرواية .

نتيجة لكل ما سبق كانت القصيدةُ عند الوقيان – كما هي عند غيره من شعراء المدرسة – ذات وحدة فنية على كافة المستويات منذ العنوان حتى الكلمة الأخيرة في نهاية القصيدة . ومعنى هذا أن هناك وحدةً فنية ، تربط كلَّ عناصر البناء الشعريِّ من حيث التركيبُ والصوتُ والدلالة .

* * *

هذه هي أهم السمات العامة التي تميز شعر الوقيان في إطار شعراء الخليج المعاصرين . ومن عجب أنه مقلٌّ جدًّا ، مع أنه يمتلِك أدواته الفنية بشكل جيد . كما أنه صاحب رؤية ملتزمة : تشكّل الحلم القومي ، وتحتضن آمال الإنسان العربي من أجل غد أفضل .

* * *

الفصل الثامن عشر
شُعَراءُ مِنْ أرْضِ عَبْقَر

« وأعودُ أُصْغِي للعُبابِ
فإذا العَقيقُ
يَرْوي عَلى سَمْعِ الدُّهورِ
أمْجادَنا عَبْرَ العُصورِ . »

محمد هاشم رشيد

هذه قراءةٌ نقديَّةٌ في الشِّعر العربيِّ الحديثِ في المملكة العربيَّة السُّعوديَّة ، وأودُّ أن أشيرَ إلى أن العنوانَ مستمدٌّ من كتابِ الصَّديق العزيز الناقد الشّاعر د . محمد العيد الخطراوي ؛ لأنه يُشكِّلُ المثيرَ الأوَّل لهذه القراءة ، حيث كانت النِّية معقودة – في البداية – على أن تدور الدِّراسةُ في إطاره . بَيْد أني عاودتُ التَّفكيرَ بعد القراءة ، ورأيتُ ضرورةَ أن تتَّسع الدائرةُ أملاً في مزيدٍ من الفائدة ، ورغْبَة في طرح بعضِ الرُّؤى الخاصَّة ؛ لذلك رأيْتُني أرَدِّد – فيما بيني وبيْن نفسي – قولَ أمير الشُّعراء :

قَــدَّرْتُ أشْيــاءَ وقَــدَّرَ غَيْــرَها حَــظٌّ ، يَخُــطُّ مَصائِــرَ الإنْسانِ

بناءً على ذلك رأيتُ أن تدور هذه الدراسة حولَ ثلاث نقاط مُتَّصِلة .. ومُنْفَصلةٍ في آنٍ واحد ، هي :

١ – الجَزيرةُ الشّاعرة .. محاولة لرسم الإطار الشِّعري .

٢ – شُعَراءُ من أرْضِ عَبْقر .. قراءة نقديَّة للكتاب .

٣ – صوتٌ من مدينة النور .. محمد هاشم رشيد .

باعتباره واحدًا من الشُّعراء الذين يمثِّلون التَّجديد في أرض عَبْقر ، وفي الوقت نفسه يُعدُّ من

أهم شعراء المدينة المنورة ، مدينة الرسول الكريم ﷺ.

* * *

١ - الجَزيرَةُ الشّاعِرَة

الجزيرةُ العربية مهدُ الشعرالخالد ، ومهْبِط الوحي المقدَّس ؛ وذلك الشعر الخالد نَبتَ في هذه الأرض الطَّيِّبة ، ونضَج واستوى على عوده منذ العصر الجاهليِّ ، لدرجة أن واحدًا من شعراء المعلَّقات ظنَّ أن الشعراء منذ ذلك الزمان البعيد لم يتركوا شيئًا لمن يأتي بعدَهم ، هذا ما صَرَّح به عنترةُ بنُ شدّاد العبْسي في مطلَع معلقته ، حيث قال :

هَــلْ غادَرَ الشُّعَراءُ مِــنْ مُتَرَدَّم   أمْ هَلْ عَرَفْتِ الدّارَ بَعْــدَ تَوَهُّــم ؟
يــا دارَ عَبْلَةَ بالجِـواءِ تَكَلَّمِــي   وعِمِــي صَباحًا دارَ عَبْلَةَ واسْلَمي

وقد استمرَّتْ مسيرةُ الشِّعر الذي يعدُّ « ديوان العرب » من ذلك الزمان البعيد حتى اليوم . **ومنذ فجر العصر الحديث بدأت نهضةٌ سياسيَّة واجتماعيَّة في الجَزيرة ، ساعدَتْ على أن يُبعث الشِّعرُ من جديد ، متخذًا من النَّماذج الفنيَّة في العصور الذَّهبيَّة مثالاً يحتذى، ونموذجًا يُقتدى ؛** ومن ثَمّ دخل الشِّعرُ مرحلةً جديدة في إطار مسيرته الطَّويلة ؛ لأن الأدبَ العربيَّ يُعدُّ أطولَ الآداب الإنسانيَّة قاطبةً . وحين ظهرتْ (مرحلة الإحياء) في كل الأقطار العربية ، أخذ الشُّعراء يتطلَّعونَ إلى تُراثهم الخالد ، يُحيون تقاليده ، ويبعَثون مُثُلَه ومبادئه . ذلك ما عبَّر عنه بوضوح رائدُ إحياء الشِّعر في أرض الجَزيرة العربيّة **محمد بن عبد الله بن عُثيْمين** حين قال :

جَعَلْتُ سَميري حينَ عَزَّ مُسامري   دفاتِرَ أمْلَتْها القُرونُ السَّوالِفُ
فَطَوْرًا أُناجي كُلَّ حَبْرٍ مُوَفَّقٍ   إذا ما دعَا لَبَّتْ دُعاهُ الْمَعارِفُ
وطَوْرًا كَأَنِّي مَعْ زُهَيْرٍ وجرْوَلٍ   وطَوْرًا يُناجيني مُلوكٌ غَطارِفُ

وهذا الشاعر - كما يقول عنه الخطراوي : « أعاد للشِّعر جزالتَه وقوَّتَه ورصانتَه بعد أنْ مَرَّتْ به عصورٌ طويلةٌ من الضَّعف والتَّدهور والجمود . وقد كان ذلك الجمودُ الشِّعريُّ جزءًا من الجمود العامِّ ،الذي أصاب المنْطَقة كلها بسبب تفتُّت الوَحدةِ ، وفقدان الأمن ، وانتشار الجَهالة ، وتفرُّقِ الكلمة ، وتزعزع الكيان العام . » (١)

وابن عثيْمين باعتباره من رُوّاد مرحلة الإحياء في الشِّعر السُّعودي الحديث ، يُدْرِكُ جيِّدًا أنَّهُ يستمدُّ مبادئه الفنيَّة من « دفاتر أملتْها القرونُ السَّوالف » منذ عصر زهير بن أبي سُلمى ، وجرول الذي لُقِّب « بالحُطَيْئة لقصره ودمامته » - كما يذكر أستاذنا شوقي ضيف (٢) .

وعن هذا المنظور الإحيائيِّ نفسه – يُصَرِّحُ محمود سامي البارودي ، وهو يصف شعرَ صديقه الشاعرِ شكيب أرسلان بقوله :

أحْيا رَميمَ الشِّعْـرِ بَعْـدَ هُمـودِهِ   وأعادَ للأَيّام عَصْرَ الأصْمَعي
كَلِمٌ لَها في السَّمْعِ أطَيْـبُ نَغْمَـةٍ   وبِحُجْرَةِ الأَسْرارِ أعْذَبُ مَوْقِعِ

إن دور شعراء مرحلة الإحياء – في الأقطار العربية كلها – دورٌ جليلٌ وخطيرٌ ، لأنَّه وضع (الأساس) الصحيح لبدْءِ أية مسيرة أدبية أو نهضة شعريَّة .

وإذا كانت مرحلة الإحياء في أقطار عربيَّة أخرى – مثل مصر أو بعض بلاد الشام أو العراق – قد شهدتْ بداية ظهور أنواعِ أدبيَّة أخرى مثل : الرواية والقصَّة والمسرحية ، **فإن مرحلة الإحياء في الأدب السعودي الحديث تكاد تكون (مخلصةً للشِّعر)** .. ولا شيء سواه ؛ معنى هذا أن أرْضَ الجزيرة ما برحتْ – ولا تزالُ – وفيةً لفنِّها الأول والأوحد ، وهو الشعر . وحين تقرأ نتاجَ كثيرٍ من شعراء الإحياء المحافظينَ ، تُحسُّ أنه ينقلك إلى دوْحةِ الشِّعر القديم قلبًا وقالبًا ، مضمونًا وشكلاً ، رؤية وأداة . وهذا مطلعُ قصيدة للشاعر **حسن مصطفى الصيرفي** نرى أنه يستلهمُ فيها نونية ابن زيدون ، أوْ نونيَّة شوقي – على الأقل – وهي قصيدة بعنوان « يا عيدُ » [٣] :

يا عيدُ عُدْتَ فَهَلْ عادَتْ لَيالينا   وهَلْ تَرَنَّمَ في الصَّحْراءِ حادِينا
وهَلْ تَبْسَّمَ ثَغْرُ الدَّهْرِ وانْفَرَجَتْ   تِلْكَ الأساريرُ عَنْ طيّبها حِينا
عَنْ عَهْدِ طَه ، وعَنْ عَهْدِ الخِلافَةِ ، عَنْ   بَني أُمَيَّةَ وعَنْ بَني العَبّاسِ أنْبينا
بَلْ عَنْ تُراثٍ نَسَيْنا أنَّ قيمَتَهُ   دَمُ الجُدودِ ، نَفَضْنا مِنْهُ أيْدينا
أَعِدْ حَديثَكَ عَنْ بَدْرٍ وعَنْ أُحُدٍ   وعَنْ حُنَيْنٍ ويَرْموكَ وحِطِّينا
وعَنْ أُناسٍ تَفانَوْا في عَقيْدَتِهِمْ   قَدْ جَرَّعوا الكُفْرَ بالإيمانِ غِسْلينا
كانوا إذا انْصَرَفوا يَوْمًا لِغايَتِهِمْ   لا يَرْجعونَ بِغَيْرِ الْمَجْدِ آتينا

* * *

وإذا نظرنا إلى قُطريْن كبيريْن مثل : مصر والمملكة العربية السُّعودية ، فسوف نجد أن مرحلةَ الإحياءِ والمحاكاة لنماذج الشِّعر القديم والحرص على استلهام تقاليد عمود الشعر – قد طالتْ زمنيًا بدرجة لافتة ، فقد طال عمرُها في مصر أكثر من قرن (١٨٠٥ إلى ١٩١٤ تقريبًا) وفي المملكة استمرَّتْ منذُ منتَصف القرن الثالث عشَر إلى قُبيل نهاية القرن الرابع عشر الهجري . السِّر في طول هذه المرحلةِ يرجعُ إلى أن **رُوّاد النَّهضة هنا وهناك كانوا مشدودين – بقوة – إلى تُراثِهم**

العربي القديم .

نتيجةً لهذا فقد طالتْ مرحلةُ الإحياءِ والمحافظة ، وكثُر - بشكل لافت - عددُ الشُّعراء الّذين يمثّلونَ هذه المرحلة ، وأرى أن هذه المدرسةَ لا يزال لها أنصارٌ كثيرونَ حتى اليوم ، وبالتالي فإن شعراء الإحياء في المملكة كثيرٌ ما هم ، ويصعبُ أن نُحصي عددهم ودواوين شعرهم .

وقد حرص معظمُ شعراء مدرسة الإحياء على أن يمتاحَ نتاجُهم من مَعين التُّراث ؛ لذلك كثر عندهم (شعرُ المعارضة) ، لدرجة أنه يمثّل (ظاهرة) فنية عند البارودي وشوقي وابن عثيمين ومحمد بن بلهيد على سبيل المثال [٤] .

أفضتْ كثرةُ الإلحاحِ على (النّموذَج التراثيِّ) - من حيث وَحدةُ القصيدةِ وتشكيل عناصر بنائِها - إلى أن شعراءَ الإحياء أنفسهم بدأوا يتملَّلونَ من ذلك ، وينادون بضرورة التَّجديد ، واستلهام بعض النَّماذج الأوربيّة من أجل إثراء مسيرة النَّهضة الشِّعرية . هذا هو ما حدا بشاعرٍ إحيائيٍّ كبيرٍ مثل **حافظ إبراهيم** إلى أن يقولَ :

آنَ يا شِعْـرُ أنْ تَفُكَّ قُيُـودًا ... قَيَّدَتْنـا بها دُعـاةُ المحـالِ

فارْفَعوا هَـذِهِ الكَمـائِمَ عَنّـا ... ودَعونـا نَشُـمُّ ريحَ الشَّمـالِ

بعد أن انتهتْ مرحلةُ الإحياء المحافظة ، وتلتها مرحلة التَّجديد الرومانسيِّ ، ثم مرحلةُ شعر التَّفعيلة أو الشِّعر الواقعيِّ - لم تهتزّ قدما الشعر ، وإنّما ظلَّ (سيّدَ الموقف) - بلا مُنازعٍ ، **وبقي الشِّعر أهمَّ نوعٍ فنيٍّ على خارطة الأدب السُّعودي المعاصر على مستوى الكمّ والكيف** . ومهما قيل عن تطور القِصَّة والرواية أو ظهور بعض محاولات مسرحية ؛ فإن ذلك لا يصمد للموازنة - إذا ما قُورِن بحصاد الشِّعر وعدد الشُّعراء . وشعراء المملكة : من أبناء الجنوب والشمال ، والشَّرق والغرب ، ومن الأسرة الحاكِمة ومن عامَّة الشعب ، ومن الرجال والنِّساء ، ومن الحضر والقرى والبدو ، ومن الشُّيوخ والشَّباب ، ينشدون الشعرَ : فصيحًا أو شعبيًا (الشعر النبطي) . كما أنَّ بعض هذا الشعر قد تخطّى الإطارَ الإقليميَّ الضيِّقَ إلى رحابة أُفُق الأمَّة الممتَدِّ ؛ مثال ذلك هذه القصيدة من شعر **الأمير عبد الله الفَيْصل** - التي يتغنّى بها المطرب المصري عبد الحليم حافظ منذ حوالى عشرين سنة :

سَمْراءُ يا حُلْمَ الطُّفولَهْ	يا مُنْيَةَ النَّفْسِ العَليلَهْ
كَيْفَ الوُصولُ إلى حِماكِ	ولَيْسَ لي في الأمْرِ حيلَهْ
إنْ كانَ في ذُلّي رِضاكِ	فَهَذِهِ رُوحي ذَليلَهْ
وَسيلَتي قَلْبٌ بِهِ	مَثْواكِ إنْ عَزَّتْ وَسيلَهْ
فَلْتَرْحَمــي خَفَقانَــهْ	لَكِ واسْمَعي فيهِ عَويلَهْ
قَلْبٌ رَعاكِ وما ارْتَضى	في حُبِّهِ أبَدًا بَديلَهْ
أسْعَدْتِهِ زَمَنًا ورَوَّى	وَصْلُكِ الشّافي غَليلَهْ
ما بالُ قَلْبُكِ ضَلَّ	فما اهْتَدى يَوْمًا سَبيلَهْ
وسَبيلُكِ الذِّكْرى إذا	ما داعَبَتْكِ رُؤًى جَميلَهْ
في لَيْلَةٍ نَسَجَ الغَرامُ	طيوفَها بِيَدٍ نَحيلَهْ
وأطالَ فيها سُهْدَ كُلِّ	مُتَيَّمٍ يَشْكُو خَليلَهْ
سَمْراءُ يا أمَلَ الفُؤادِ	وحُلْمَهُ مُنْذُ الطُّفولَهْ (٥)

وشعرُ الأمير عبد الله لم يتغنَّ به عبد الحليم حافظ فحسب ، وإنما هناك أكثرُ من أغنية له شدتْ بها - أيضًا - كوكب الشرق السيدة أم كلثوم مثل : « ثورة الشَّك » (١٩٥٨) . . و « من أجل عَيْنَيك عَشِقْتُ الهوى » .

كما أن بعض شعراء التَّجديد في المملكة ، قد تجاوزوا الإطار الإقليميَّ المحلّيَّ إلى الإطار العربيِّ القوميِّ مثل : طاهر زمخشري - حمزة شحاتة - أحمد عبد الغفور عطار - حسن عبد الله القرشي - غازي القصيبي - عبد الله الفيْصل - محمد حسن عوّاد - محمد حسن فقي - محمد هاشم رشيد - محمد العيد الخطراوي - سعيد البواردي - محمد بن علي السنوسي - عبد الله الصيْخان - محمد الحربي - علي الدوميني - محمد الثبيتي .

ننتهي - من كل ما سبق - إلى أن أرض عبقر لا تزال وفيةً للنَّوع الأدبيّ الذي نما بيْن ربوعها ، وازدهر خلال مراحل تاريخها منذ العصر الجاهلي حتى اليوم . ونحن لا نتعدّى الصواب حين نقول : « الجَزيرة الشاعرة » ؛ لأن الشعر - في تقديري - سيَظلُّ أهمّ فنون القَوْل ، التي تتشكَّل فوق هذه الأرض الطيّبة المباركة .

* * *

٢ – شُعَراءُ مِنْ أرْضِ عَبْقَر

منذ ما يربو على عشرين عامًا أصدر د. محمد الخطراوي كتابه « شعراء من أرض عبقر » في جزءيْن سنة ١٣٩٨ هـ (١٩٧٨) . والكتاب ليس دراسةً مُؤَلَّفة ، وإنما هو تجميعٌ لبعضِ الأحاديثِ الإذاعيَّة التي قدمها تحت هذا العنوان سنة ١٣٩٥هـ ، وهذه الأحاديثُ تدخلُ في إطار ما يسمّى **بالنَّقد (التأثُري)** ، **أو (الانطباعي)** ،ليس لأن كاتبها شاعرٌ قبل أن يكونَ ناقدًا ، وإنما لأنها عبارةٌ عن أحاديث إذاعيَّة ، تُقدَّم للمثقَّف العامِّ والمستَمع العادي . وهذا – بالطبع – لا يُقلِّلُ من أهمية الكتاب، ولا يَغْمِط من قيمة المؤلف ، لأنه يقدّم معلوماتٍ أدبيةً طيِّبة ، ورؤى نقدية معتدلة عن مجموعةٍ من شعراء المملكة في العصر الحديث .

ويستطيع قارئُ الكتاب أن يتعرَّف على كثير من الشُّعراء الذين يقُدِّمهم المؤلف بأسلوب يمكن أن نُطلق عليه « السَّهل الممتنع » ، لذلك فإن الكتابَ يعدُّ مرجعًا لا غنى عنه للقارئ العام والدارس المتخصِّص .

وهذا الكتابُ يعدُّ – في تقديرنا – واحدًا من **المراجع الأدبيَّة المهمَّة في دراسة الشِّعر السُّعودي** الحديث . . بالإضافة إلى المراجع التالية (مرتبةً بحسب التَّرتيب الألفبائي) :

١ – إبراهيم الفوزان : الأدب الحجازي الحديث بين التَّقليد والتَّجديد . (٣ أجزاء)

٢ – إبراهيم أبو بكر عوض : الأدب الحجازي في النَّهضة الحديثة .

٣ – أحمد كمال زكي : شعراء السُّعوديَّة المعاصرونَ .

٤ – بكري شيخ أمين : الحركة الأدبيَّة في المملكة العربيَّة السعودية .

٥ – حسن الشنقيطي : النَّهضة الأدبية في نجد .

٦ – حسن بن فهد الهويمل : اتِّجاهات الشِّعر المعاصر في نجد .

٧ – الشفاء عبد الله زيني عقيل : الرومانسية عند بعض السعوديين .

٨ – عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز .

٩ – عبد السلام طاهر الساسي : شعراء الحجاز في العصر الحديث .

١٠ – عبد الفتاح حلو : شعراء هجر .

١١ – عبد الكريم بن حمد الحقيل : شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب .

١٢ – عبد الله بن إدريس : شعراء نجد المعاصرون .

١٣ – عبد الله آل مبارك : الشعر في شرق الجزيرة .

١٤ – عبد الله بن رداس : شاعراتٌ من البادية .

١٥ – عبد الله عبد الجبار : التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية .

١٦ – عبد الله الحامد : الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية .

١٧ – عمر الطيب الساسي : الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي .

١٨ – علي خضران القرني : من أدباء الطائف المعاصرين .

١٩ – محمد بن سعْد بن حسين : الأدب الحديث في نجد .

٢٠ – نادي المدينة الأدبي : موسوعة الأدباء والكتّاب السعوديّين خلال ستين عامًا (٣جـ) (٦) .

والذي لا ريْبَ فيه أن هذه الدراسات التي تؤرِّخ للشِّعر السعودي الحديث – وغيرها – تدلُّ على ما سبق أن أشرنا إليه من قبل ، وهو كثرة عدد الشُّعراء من ناحية ، وخصوبة الحصاد الشِّعري من ناحية أخرى .

* * *

قِراءةٌ وصْفِيَّة

كتابُ « شعراء من أرض عبقر » يدرس بالإضافة إلى المقدِّمة حوالى ثلاثة وعشرين شاعرًا . لكن المؤلف – مثل كثير من مؤرخي الشِّعر الحديث في المملكة – لم يشغل نفسه بمحاولة (تَصْنيف الشعراء)، الذين عُني بتقديمهم من حيث المذاهبُ الأدبيَّة ، التي ينْبغي أنْ يندرجوا تحت واحدٍ منها بالضَّرورة . **إن تصنيفَ الشُّعراء بحسب الرؤى الأدبيَّة التي يصدرون عنها – بوعْي أو بغيْر وعي – عملية أساسيَّةٌ ، بله أن تكونَ أوليَّةً في التَّأريخ للشِّعر والشعراء .**

من المعروف أن الشُّعراء – في أيّ قطر عربيٍّ في العصر الحديث – يندرجونَ تحت راية مدرسة – أوْ مذهب – من المدارس الثلاثة الكبرى التالية ، وهي :

(١) **مدرسة الإحياء** أو البعث أو الكلاسيكية الحديثة ، أو تيار التَّقليد والاتِّباع .

(٢) **المدرسة الرومانسيَّة** أو الاتجاه الوجداني ، أو تيار التَّجديد والابتداع .

(٣) **المدرسة الواقعية** أو المعاصرة أو الشِّعر الحرّ ، أو شعر التَّفعيلة .

وتصنيف الشُّعراء – لا يعْني تحديدًا لقيمة أيٍّ منهم ، ولا تفضيلاً لتراثٍ واحد على غيره ، بل إنه مجرد تحديدٍ لنوعية (الرؤية الفنيَّة) التي تصدرُ عنها مخيّلتُهُ الإبداعيَّةُ . فأحمد شوقي – على سبيل المثال – شاعر إحيائي / تقليدي ، غير أنه غطَّى على كل من عاصره من شعراء التَّجديد /

الرومانسي مثل شكري والعقاد والمازني وغيرهم . بل إن « جماعة أبوللو » الرومانسية عندما فكّر أصحابُها في تكوينها (١٩٣٢) لم يجدوا سوى شوقي ، ليكون أول قائد للجماعة ورئيس شرفٍ لأعضائها .

ومع أن الخطراوي لم يحدد الهويةَ الفنيَّة لمن درسهم من الشُّعراء ، فإن ما كتبه يمكن أن يشي - بشكل غير مباشر في الغالب - إلى أنهم ينقسمون إلى المدارس الثَّلاثة السابقة .

على هذا يمكن القولُ بأن الشُّعراء الثلاثة والعشرين يقسّمون إلى :

أولا : عشرة من شعراء الإحياء والتَّقليد ، وهم بحسب ترتيب ورودهم في الكتاب :

محمد بن عبد الله بن عثيْمين - محمد بن عبد الله بن بلهيد - فؤاد شاكر - عبد الحقّ نقشبندي - إبراهيم محمد الدامغ - عثمان بن سيار - محمد علي السنوسي - سعد بن إبراهيم أبو معطي - حسن مصطفى الصيْرفي - عبد الله بن إدريس .

ثانيًا : اثنا عشر شاعرًا من شعراء التَّجديد الرومانسيِّ ، وهم : محمد هاشم رشيد - محمد حسن فقي - حمد الحجّي - ماجد الحسيني - محمد فهد العيسي - طاهر زمخْشري - عبد الله الفيْصل - محمد حسن عوّاد - حمزة شحاتة - حسن عبد الله القرشي - أحمد قنديل - عبد السلام هاشم حافظ - محمد سليمان الشبل .

ثالثًا : شاعر واحد من شعراء التيار الواقعي المعاصر وهو : سعد البواردي - الذي يقول عنه : « ولم يقتصر التَّجديدُ عند البواردي على المضمون وحده ، بل تعدّاه أيضًا إلى الشَّكل ، فهو يعتمد في عامَّة أشعاره على شعر التَّفعيلة ، ولهذا يصحُّ أن نعده من الشُّعراء المجددين بحقٍّ . وإن كنت لا أودُّ له المبالغةَ في التَّمرُّد على الشَّكل ، فشكل قصيدتنا العربية من أجمل الأشكال النغمية في العالم ، وإن استدعى كثيرًا من الجهد والعناء ، فذلك شأن كل أمرٍ عظيم . أقول هذا وأنا ممن يكتب شعر التَّفعيلة ، ويؤمن به كإطارٍ للتَّجديد ، وكوسيلة لتطوير موسيقانا الشعرية . » (٧)

* * *

رؤيَةٌ نَقْديَّة

هذا هو الإطارُ التاريخيُّ للشِّعرِ السعودي المعاصر كما قدّمه المؤلف . ولنا على هذا الكتاب عدة ملاحظات نقدية نُجملها فيما يلي :

الأولى : الحياد الموضوعي في التَّأريخ : حيث إنّ المؤلِّف لم يتعصَّب لاتجاهٍ شعريٍّ دون غيره ،

فقد اختار من تيار الإحياء والتَّقليد عشرة أسماء، ومن شعراء التَّجديد الرومانسي عددًا متقاربًا ، ومن شعراء التَّفعيلة شاعرًا واحدًا ، وقد يرجع ذلك إلى أن الكتابَ قد أُعِدَّ منذُ ما يزيد على عشرين سنة .

كذلك نلاحظ أنّ المؤلفَ لم يتعصَّبْ لشعراء منْطقة دون أخرى ، فبعض مؤرخي الشِّعر يقصرون كتاباتهم على شعراء الحجاز ، وفريق آخر يعنون بشعراء نجد . لكن المؤلِّف كان محايدًا وموضوعيًا بدرجة كبيرة ، لأن الشاعريَّة كانت المعيار الأول ، الذي أسس عليه اختيار الشعراء الذين كتب عنهم . من ذلك ما برر به سرَّ اختيار الشاعر **إبراهيم الدامغ** : « عنيزة - أو باريس نجد كما يسميها الأديب الراحل أمين البستاني - أمدَّتْ روضةَ الأدبِ في العصر الحديثِ بمجموعةٍ رائعةٍ من بلابل الشِّعر وعناديله ، طَرُوبة اللحن ، شجيةِ النغم ، بديعة التَّرديد ، تغنتْ هذه المجموعةُ بشعرها في وقتٍ مبكِّر نسبيًا من هذه الحِقْبة التي عادتْ فيها الحياةُ قويَّة إلى هذه الديار ، فكان شعرها بذلك لسانًا معبِّرًا عن هذه الوثبة ، وحُداءً لقافلة البعثِ والإحياء ، ولحنًا شرودًا في أذن اللَّيل . ومن تلك المجموعة الشاعرة كان الشاعر محمد إبراهيم الدامغ . ففي سنة ١٣٥٧ هـ نعمتْ عُنيزة باستقباله وليدًا ، و ودعته بعد ذلك إلى الرياض شاعرًا ، ليواصل دراسته الجامعيَّة ، حيث ظلَّ ينشرُ أشعارَه في صحيفة اليمامة وغيرها ، ويواكب النِّضال العربيَّ والإسلاميَّ في جميع أقطارِ العروبة وديار الإسلام ، ويتَّخذُ من مشاكل عصره وقضايا الإنسانية مواضيع لشعره ، ويصور العاطفة الإنسانيَّة أجمل تصوير ، ويُغنّي للبطولةِ الوطنية أجمل غناء . » [٨]

* * *

الثانية : **أفضَتْ موضوعيَّةُ اختيارِ الشُّعراء إلى قدرٍ من (الحياد) في الحكم على شعْرهم** : وهذا الموقف الحياديُّ صدر عن حِرْصِ المؤلِّف الدائم على ربط الرأي النقديِّ بالنّصِّ الشعريِّ ، أيْ أن الحكمَ كان مقترنًا بالدَّليل ومشفوعًا بالبرهان . من ذلك قوله عن الشاعر المجدد **محمد حسن عواد** : « نزوعُ العوادِ إلى التَّجديد يُعَدُّ ظاهرة في كافَّة أشعاره ، وكأنما أراد أن يُعطيَ من نَفْسِهِ النَّموذَج لمعاصريه ، ولمن يأتي بعده من شباب هذه البلاد ، بحيث لم يكتف بالتَّخلُّص من رتابة القافية ؛ بل نراه أيضًا يَنْظِمُ شِعْرَ التَّفعيلة محافظًا على مستواه الفَنّي ، ومن ذلك قصيدته (المثل الأعلى) التي قدَّم لها بقوله : « لكل إنسانٍ مَثَلُه الأعلى في الحَياة ، يراه في صفة أو مجموعة صِفات سامية ممتازة ، أو في فكرة أو خُطة أوْ عمل ، واختصَّ المثل الأعلى للشاعر بالتَّجسيم ، فخاطبه كشخصٍ ، فقال :

« يا حَبيبي
أبَدًا في كُلِّ طَرْفٍ يَتحَوَّر
في ضَجيجِ الصبْحِ في هَمْسِ الحَياةِ الهادِئ
فــي غِمارِ الجِدّ ، في سَعْي الحَياةِ الهازئ
أنْتَ في الغَيْمِ وفي القَلْبِ مُصَوَّر
غَيْر مَنْسي . .
أ فَتَدْري ؟
والدِّراياتُ كَثيرًا تَتَبَلْوَرْ . . .
أنَّنــــي ألْقــاكَ في طَيْفِ خَيالي الطّارئ
وعَلى أشْباحِ فِكْري إذْ أُفَكِّر
وبِنَفْسي . .
فاقْتَربْ مِنّي . . يا نَجْوى فُؤادي كُلَّ لَحْظَهْ
واسْكُبِ القُدْرَةَ في الرّوحِ ولا تَنْقُصْهُ حَظَّهْ
وتَقَدَّمْنــــي بِأَضْوائِكَ في مَجْرى الوُجودِ
وانْصِبــبِ الرّايَة للحائرِ في ذاكَ الصَّعيدِ . » (٩)

* * *

الثالثة : ترتَّب على كون المؤلِّف شاعرًا أن دراستَه أقربُ إلى ما يسمّى النقد التأثّري: ورغم أن هذا النَّوعَ من الدراسة الأدبيَّة يضيق بمبادئ النَّقد المدرسيِّ ، ويبتعد عن قواعد النَّقدِ المنْهَجي ، فإنه يعكس حساسيةً عالية إزاءَ النَّصِّ المدروس ؛ من هنا فإن العملَ الذي قدمه يُعَدُّ أقرب إلى النَّقد التَّفسيري ، الذي يقوم على التَّذوُّقِ والتَّفاعل المباشر مع النَّصِّ ، بناء على أنه :

لا يَعْرِفُ الشَّوْقَ إلا مَنْ يُكابِــدُهُ   ولا الصَّبَابَةَ إلاّ مَــنْ يُعانيهــــا

معنى هذا أن أوْلى الناسِ بفهم الشّعر هم الشعراء ، أوْ منْ أوتي نفسًا شاعرة ، تشعُر بما في الشِّعر من مشاعرَ ومعانٍ ورؤًى . إن التفاتات الخطراوي النَّقدية في هذا الكتاب تدور في إطارِ العناية بمدى ملاءمة الكلمة للسياق ؛ انطلاقًا من المفهوم القديمِ للبلاغةِ من أنها « مناسبة الكلام لمقتضى الحال » . وأحيانًا يُشيرُ إلى مدى ملاءمة الكلمةِ في موضوعها على مستوى الصرف أو العروض ، وما عدا ذلك فإنه يقوم على النَّقد التَّأثُّري ، الذي يُعنى بتفسير النصِّ من زاوية

الدارس عبرَ رُؤيته الذاتيّة الخاصّة .

من ذلك قوله عن شعر هاشم رشيد : « إنَّكَ في شعر محمد رشيد تنتقِل من صورةٍ جميلةٍ إلى صورةٍ أجمل ، تملك عليك مشاعرَك ، وتُغرِق حواسَّك كلها في جوٍّ صوفيٍّ ممتع لذيذ ، وتجد نفسك أمامَ أشرطةٍ من التَّعبير المتدفِّق القائم على مناجاة الطَّبيعة ، وعرض مشاهدها الفاغِمة بالعطْر والطُّيُوب ؛ حيث تبعثُ فيها ريشتُه الفذَّةُ الحياةَ والحركة ، فتؤدي وظائِفها التي يُسندُها هو لها ، لا التي أسندها إليها الواقع . فضفافُ العقيقِ متهللةٌ تضمُّك لتغوص في سرِّ الحياة ، وللقرون أمواجٌ ، وللظُّنون لججٌ ، والعُبابُ واعٍ وقور ، يُرسل الحكمةَ ، وينطق بما يعيد إيمانَه ، ويدفع عنه ظنونَه ، ويعطيه الثِّقة في نفسه لمواصلة المسير . ولنقف قليلاً عند قوله :

وأَعودُ أُصْغي للعُبابْ
فإذا العَقيقْ
يَرْوي عَلى سَمْعِ الصُّخورْ
أمْجادَنا عَبْرَ العُصور
فَيَضُمُّني طُوفانُ نُور
ورُؤي غَدٍ عَذْبٍ طَهور

فهنا تنتفي حَيرةُ الشّاعر ، وينتهي ضياعُه ، ويرتبط بماضيه العربي المجيد ، ويتعلَّق بمستقبله الباسم الطهور (١٠) . »

خلاصة القَوْل : إن كتاب « شُعراء مِن أرض عَبْقر » يكادُ يقدِّم سيرةً أدبيَّة صادِقة لمن كتب عنهم من شعراء المملكة . وإذا كان لنا من كلمة نقولُها في نهاية هذا العرض الموجز ، فهي كلمةُ **رجاءٍ للصديق الشاعر الناقد د. الخطراوي بأن يعود إلى ما بدأ** ، حتى يكمِل رسمَ الخريطة الأدبيَّة للشِّعر السُّعودي الحديث والمعاصر ، خاصَّة وهو من أقدر الدارسين على ذلك .

* * *

٣ – صَوْتٌ .. مِنْ مَدينَة النّور

محمد هاشم رشيد (١١) **شاعر من أرض عبقر** ، وهو واحدٌ من الذين يعتزّون بانتمائِهم إلى

المدينة المنورة ، التي أنجبتْ كثيرًا من الأدباء عبر العصور ، وهو شاعر (رومانسيّ) مجدد ، بل إنه يعدُّ في طليعة روّاد التجديد – كما يدل على ذلك ديوانه الأول « وراء السَّراب » (١٣٧٣ – ١٩٥٣) . وعنوان الديوان يذكرني بالديوان الأول لإبراهيم ناجي « وراء الغمام » (١٩٣٤) ، حيث إن الشاعريْن ينتميان إلى مدرسة أدبية واحدة . . ومن نافلة القول أن نذكر أن رشيد وغيره من شعراء التجديد في المملكة متأثرون بشعراء الرومانسية في مصر والمهجر الشمالي ، أمثال : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم ناجي ، وعلي محمود طه ، وإيليا أبي ماضي ، وميخائيل نعيمة ، ومحمود حسن إسماعيل . . وغيرهم .

وهاشم رشيد يُخلص إخلاصًا نبيلاً لقضيَّة الشِّعر ، فقد مارس أنواعًا عدَّة من الكتابة ؛ لكنه ظلَّ عاكفًا على قِيثارة الشِّعر ، وعازفًا لكثير من المحاور الرومانسيَّة من حيث توظيفُ الشعر ـ بالدرجة الأولى ـ ليكون تعبيرًا صادقًا عن الذات الشاعرة ، أَلمًا وأملاً ، بكاء وغناء ، اغترابًا وصفاء ؛ لذلك يفتتحُ ديوانه الأول بمقطوعة عنوانُها « أنا » . . [١٢] يقول فيها :

أنا في لُجَّةِ الحَياةِ شُعاعٌ مُشْرِقُ النّورِ رائعُ اللَّمَحاتِ
عَمِيَ النّاسُ عَنْ سَناهُ فَأَمْسى ضائِعًا في مَسارِحِ الظُّلُماتِ
أنا نَبْعٌ تَرِفُّ حَوْلَ حَوافيه وتَزْهو نَواعِسُ الزَّهْراتِ
جَهِلَ الرَّوضُ سِرَّهُ فَتَلاشى وثَوى بَيْنَ أضْلُعِ الفَلَواتِ
أنا في الكونِ بُلْبُلٌ يَتَغَنَّى مُسْتَهامًا بِأعْذَبِ الصَّدَحاتِ
أنْكَرَ الحُسْنُ لَحْنَهُ فَتَوارى في مَهاوِي الشُّجونِ والحَسَراتِ
أنا ساقي الغَرامِ أسْقي النَّدامى مِنْ كُؤوسِ الخَيالِ والصَّبَواتِ
لَمْ أَجِدْ شارِبًا فَعُدْتُ وَحيدًا أحْتَسيها وعِشْتُ في سَبَحاتي

وقضايا الحبِّ وخفقاتُ القلب تشكِّل محْورًا مهمّا في مرحلة البداية في ديوانه . وبقدر ما كان الشاعر حريصًا على أن يُعبِّر عن ذاته هذا التَّعبيرَ الوجداني ، فإنه كان حفيّا أيضًا أن يُجدد في قضايا التَّشكيل وأساليب التَّركيب . وهذا يتَّسِق مع مَقولة نقديَّة صادِقَةٍ ، تذهبُ إلى أن **المجدِّدَ يُجدِّد في المضمونِ والشَّكل في آن واحدٍ** . وهذه الظاهِرةُ الفنِّية اللافتة تبدو – بوضوح – منذُ ديوانه الأول . وأهمية العمل الأول في مسيرة أيّ أديب أوْ فنان ، تتمثَّل في أنه ينبئ ويُبشِّر بما

يمكن أن نتوقَّعه في أعماله التالية . وهذا جزءٌ من قصيدةٍ بعنوان « إغْضاء » يقول فيه (١٣) :

لِماذا يُرَفْرِفُ في مُقْلَتَيْكِ
ذُهولُ الْمُنى
ويَحْنو السَّنى
فَيَغْمُرُ أهْدابَكِ السّاجِيَهْ
ويُوْقِظُ فيها الرُّؤى الغافِيَهْ
وأنْتِ - كَما أنْتِ - يا شادِيَه
بِعَيْنَيْكِ سِرٌّ بَعيدُ القَرارْ وشَوْقٌ ولَكِنَّهُ في إسارْ
وأُمْنِيةٌ مِنْ لَهيبٍ ونار
تَثورُ وتَصْخَبُ في جانِحَيْكِ فَما لَكِ أغْضَيْتِ مِنْ ناظِرَيْكِ ؟

* * *

وعانَقَ - في حَدَبٍ - وَجْنَتَيْك
جَناحُ الشَّفَق
وقَلْبي خَفَقْ
حَنيناً إلى السَّفْحِ والرّابِيَهْ
ولِلمَرْجِ والزَّهْرِ والدّالِيَهْ
وذِكْرى غَرامِكِ يا شادِيَهْ
وأنْتِ تَصَبَّاكِ ماضي العُهود وجَلَّلَ خَدَّيْكِ نَفْحُ الــوُرود
ولَكِن حُبُّكِ رَهْنُ القُيودْ
فَها نَحْنُ بَيْنَ ظِلالٍ وأَيْكٍ فَمالَكِ أغْضَيْتِ مِنْ ناظِرَيْكِ ؟

ويبدو أن شاعرنا كان حريصًا على أن يمضي في طريقِ التَّجديد إلى منتهاه ؛ لذلك نراه يقدِّم بعضَ التَّجارِب من **الشِّعر المرسل** ، وهو شعرٌ موزونٌ ، لكنَّه يستغني عن القافية . وأولُ من قدَّم هذه المحاولةَ في الشِّعر العربي الحديث هو عبد الرحمن شكري . **والدعوة إلى الشعر المرسل كانت إحدى الصَّيْحات التي نادى بها نقادُ الرومانسيَّة وشعراؤها من أجل تجديد الشِّعر** ..على أساس أن القافِيَة قد تحدُّ من قدرة الشّاعر على الانطلاق والتَّحرُّر . من ذلك - على سبيل المثال - قصيدة بعنوان « الشُّعاع المتوارى » ، نقدِّم منها هذا الجزء : (١٤)

« شِفاه الأسى رَقْرَقَتْ في فَمي

عَصيرَ الألَمْ
وكَفُّ الهَوى سَكَبَتْ في دَمي
رَحيقَ العَدَمْ
وفي الأُفقِ ، في الأُفُقِ الأبْعَدِ
هُنالِكَ في الأبدِ السَّرْمَدي
يَلوحُ خِلالَ الضَّباب
وخَلْفَ غَواشي الدُّجى الْمُدْلَهِمْ
وَطَيَّ هَديرِ الخِضَمِّ الرَّهيبْ
وفي الغاب حَيْثُ تُغَنّي الأفاعي
وتَرْقُصُ أشْباحُها الراعِبَهْ
ويَمْشي الزَّمانُ سَريعَ الخُطى
عَلى نُضْرَةِ الفُلِّ والياسَمينْ
فَتَنْفُضُها رَعَشاتُ الغُصونْ
عَلى الجَدْولِ الراكِدِ الْمُكْتَئِبْ
وتَمْضي الرِّياحُ بأشْلائِها
لِتَحْضنَها أضْلُعُ الهاوِيَة
ويَبْتَسِمُ الشَّوْكُ تَحْتَ الظِّلال
كَما يَبْسُمُ القَبْرُ لِلمَيِّتين . »

لقد طوَّف رشيد – من زاوية المضمون – في كثيرٍ من القضايا التي ألحَّ عليها معظمُ شعراء الرومانسيَّة العرب من حيث **التَّعبيرُ عن العاطفة ، و وصفِ الطَّبيعة** – باعتبارها الأم الرؤوم ، التي يتلمَّس عندها الرومانسيُّ الأمانَ والحنانَ اللذيْن فقدهما في عالم البشر ، لذلك يصوِّر الرومانسي (عالمًا موازيًا) للعالم الذي ضاق به ، وحطَّمَ أحلامَه ، بالإضافة إلى محْورٍ آخر مهم، **وهو التأمُّل في الحياةِ والكوْنِ** ، لأن الرومانسيَّ حين يفقد حُلْمَه في الواقع ، يحاولُ أنْ يعزّيَ نَفْسَه بأن يكونَ راضيًا بما قسم الله ، لأن كل جَمالٍ في هذه الحياة إلى زوالٍ ، وكل بقاء إلى فناء ، وأن عِشْقَ الجَسد فانٍ ، لكن عِشْق الروح هو الذي يطهِّر مشاعرَ الفرد ، ويجعلُ منه إنْسانًا مؤمنًا ، يرضى بالقضاء والقدر خَيْرِه وَشَرِّه .

* * *

نودُّ أن نُسجِّلَ ملاحظةً تُلفِتُ النَّظرَ في ديوان الشاعر ، وهي أن كثيرًا من الرومانسيّينَ تُسلمُهم الأحزانُ والآلام العاطفيَّةُ إلى نوعٍ من الاغتراب والاكتئابِ والإحساس بالضياع . وهذا ما نجده عند **إبراهيم ناجي** – على سبيل المثال – حيث يقول (١٥) :

نَزَلَ السِّتارُ فَفيمَ تَنْتَظِرُ ؟ خَلَتِ الحَياةُ وأقفَرَ العُمْرُ
لَم يَبْقَ إلا مُقْفَرٌ تَعسٌ تَعْوي الذِّئابُ به وتَعْتَمِرُ
هُو مَسْرَحٌ وانْفَضَّ مَلْعَبُهُ لَمْ يَبْقَ لا عَيْنٌ ولا أَثَرُ
وروايَةٌ رُويَتْ ومُوجَزُها صَحْبٌ مَضَوا ، وأَحِبَّةٌ هَجَروا

ومرة أخرى يُعبِّر ناجي عن إحساسه بالحزن والضياع قائلاً :

انْظُرْ إلى شَتّى مَعاني الجَمالْ مُنْبَثَّةً في الأرْضِ أوْ في السَّماءْ
ألا تَرى في كُلِّ هذا الجَـلال غَيْـرَ نَذيـرٍ طالِـعٍ بالفَنـاءْ ؟

وثمة قصائدُ كثيرةٌ في الديوان يُعبِّر فيها رشيد عن معاني الغُرْبة ويصفُ آلامها ، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان « عودة الغريب » (١٦) :

عادَ الغَريبُ إلى الدّيار كَما مَضى مِنْ قَبْلُ يَبْحَثُ عَنْ أخٍ وشَبيهِ
الغُرْبَةُ الكُبرى تُغَلِّفُ قَلْبَهُ وتَقودُهُ لِلدَّرْبِ أوْ تُثْنيه
والكَأْسُ فـي كَفَّيْهِ مُتْرَعَةٌ بِما يَرْوي ولَكِنْ لَمْ تَعُدْ تَرْويهِ

ويستمرُّ إلى أنْ يقولَ :

والغُرْبَةُ الكُبْـرى إذا مـا خامَـرَتْ قَلْبًـا فَكُـلُّ الأرْضِ لا تُؤويـه

الظاهرة التي تبدو جليَّةً من خلال ديوان الشاعر هي أنّ (معاني الاغتراب) وآثارها النَّفسيَّة القاسية لا تستمرُّ ألحانُها متواصلةً في قصيده ، **لأنه يحاولُ أنْ يعتَصِم منها بالقيم الدينيَّة والمعاني الإسلاميَّة ، التي تشعُّ على القلبِ بردًا وسلامًا** ، وإيمانًا وأمانًا . من ذلك قوله في مقطوعةٍ بعنوان « ترنيمة » يُناجي فيها ربَّهُ الكريم ، ليهدي الحيارى إلى رحاب الخلود (١٧) :

رَبّاهُ .. إنَّكَ رَبّـي ورَبُّ كُلِّ الوُجودِ
بِـكَ السَّمـواتُ قامَتْ وأذْعَنَتْ للسجودِ
و الأَرْضُ أضْحَتْ بِساطًا مُنَضَّـرًا بالـوُرُودِ
فيـه الطُّيـورُ تُغَنّـي بِغَيْرِ ناي وعُودِ
لأنْعُـمٍ سابِغـاتٍ مِلْءَ الرُّبى والنُّجودِ

تَمُدُّ مِنْها البرايا طُرًا بغَيْرِ حُدود
رَبَّــاه إنَّـــكَ أهْـــلٌ لِكُلِّ فَضْلٍ وجُودِ
فَكُنْ دَليلَ الحَيارى إلى رِحابِ الخُلودِ

* * *

ليس ما يروع في ديوان الشاعر هو القضايا الإنسانيَّة التي يصوغُ فيها شعره فحسب ، حيث إن تلك القضايا تشكلُ المحاورَ الأساسيَّة لكثيرٍ من شعراء الاتِّجاه الوجداني ، وإنْ لم نعدم عنده أحيانًا بعض شعر المدح والمناسبات مثل معظم شعراء الإحياء . لكن الذي يُعجب المتذوِّقَ لشعره - بالدرجة الأولى - **هو حرصُه على أن (يُجوِّد أدواته التَّعبيريَّة)** ، حيث سهولةُ المفردات ، وجدةُ الصّور الفنيَّة وطرافتها ، وإشراق العبارات ، وثراء الإيقاع الموسيقيِّ ، وعدم اللُّجوء إلى الضرورات الشِّعريَّة ، كما أنه حاول أن يبتعدَ عن طريقةِ كتابةِ القَصيدة كلها بقافيةٍ واحدة . كما حاول أن يفيد من أشكال شعريَّة أخرى غير شكل القصيدة التَّقليدي مثل : الموشَّح ، والرُّباعيات ، والقصيدة ذات المقاطع ، واستخدام طريقة السَّطر الشِّعري ، ليسهم في مجال شعر التَّفعيلة ، هذا كله بالإضافة إلى حرْصه على أن تكون للقصيدة وحدة فنية متكاملة . ولا ريب أن جوهرَ عمليَّة التَّجديد يتبدّى في الشَّكل مثلما يظهرُ في المضمونِ على قدرٍ متكافئٍ من المساواة في آن واحد .

يتَّضحُ من خلال ما تقدم أن رشيد كان حريصًا على أن يكونَ في زُمرة المجدِّدين لمسيرة الشعر في المملكة . وكما بدأنا بآراء الخطراوي نختتم بما ختم به دراسته :

« إن هاشمَ رشيد شاعرٌ تعتزُّ به دوْحةُ الشِّعر والأدب في هذه البلاد وتفاخر به . ولو أُتيح لشعره أن يصلَ إلى الأقطارِ العربيَّة الشَّقيقة لدوَّت شهرتُهُ في الآفاق . » (١٨)

* * *

الفصل التاسع عشر
الشِّعر القَصَصيّ
في ديوان محمد حسن فقي

سَتَلْقَى فــي دَواويــــي مـــنَ الآلام ما أدْمـــى
فَما تَرَكَتْ لي الأيـامُ لا لَحْمًــا ولا عَظْمَــا
وما تَرَكَتْ سِوى الأسْقام تَجْرَحُ مُقْلَةَ الأعْمى
إلى أنْ قُلْتُ بَعْدَ اليَأسِ ما أعْـــذَبَهُ سُقْمـــا

محمد حسن فقي

المنظور النَّقدي

القراءةُ النَّقديةُ – حين تتصدّى لدراسة عنصر من عناصر التَّشكيل أوْ نوعٍ من الأجناس الأدبيَّة – ينبغي أن توضِّح – منذُ البداية – زاويةَ الرؤية التي سوف تنطلِق منها ، والمنظور المعرفيّ الخاصّ بتحديد المصطلح الذي تدور الدراسةُ في إطاره ، لأن تحديدَ المفاهيم يؤدّي إلى قدر من التَّقارُب المبدئي بين الناقدِ والقارئ ، كما يؤدّي بعد ذلك إلى قدر من الاتفاقِ حول مدى دِقَّة التَّفسير وموضوعيَّة التَّقييم . ونظرًا لأن دراستنا تدورُ حولَ قضيَّة محدَّدة – هي : الشعر القَصصي في ديوان الشّاعر السُّعودي المعاصر محمد حسن فقي – فينبغي أن نُحدِّدَ – ابتداءً – ماذا نعني بمصطلح الشعر القَصصي ؟

من المعروف أن (الشعر) أحدُ الأنواعِ الأدبيَّة الكبرى بالإضافة إلى المسرح وفنون القصّ . أما الشعر فقد عرَّفَه بعضُ نقادنا القُدماء بأنه : « كلامٌ موزونٌ ، مقفّى، له معنى » كذلك يمكن أن يُعرَّف بأنه : « التَّعبير عن تجربة إنسانيَّةٍ بلغة ذاتِ إيقاعٍ موسيقيٍّ ، تعتمد على الإيجاز والمجاز » . وتعدُّ خاصيتا الإيقاع الموسيقي ، والتصوير المجازي من أهم مبادئ فن الشعر في القديم والحديث

على حد سواء . والعقاد ينصُّ على أهميَّة الوزن والقافية بالنسبة للشعر ، كما ينصُّ أيضًا على أهمية المجاز فيذكر : « المجاز هو الأداةُ الكبرى من أدوات التَّعبير الشِّعريِّ ، لأنه تشبيهاتٌ وأخيلةٌ وصور مستعارةٌ وإشاراتٌ ، ترمُز إلى الحقيقةِ المجرَّدة بالأشكال المحسوسة . وهذه هي العبارات الشِّعرية في جوهرها الأصيل . » (١)

والشعر – باعتباره جنسًا أدبيًا – ينقسمُ إلى عدَّة أنواع مختلفة هي :

١- الشِّعر الغنائي أو الذاتي .

٢- الشعر التمثيلي أو الدرامي .

٣- الشعر الملحمي .

٤- الشعر التعليمي (٢) .

أما الشعر القصصيُّ : فهو ليس نوعًا مستقلا من أنواع الشعر ، ومعظم ما وصلنا منه في أدبنا العربي ينتمي – في الغالب – إلى الشِّعر الغنائيِّ . وقد أشار إلى ذلك كثير من الباحثين (٣) .

ولا نريد أن ندخل في تعريف كلِّ نوع من هذه الأنواع الشِّعرية الأربعة – فهذا ليس مجال بحثنا الآن – وإنما نريدُ أن نذكر (ملاحظة) مهمة وهي أن هذه الأقسامَ الكبرى ترد فيها كلمةُ (شعر) في البداية على أساس أن لها الأهمية ، فهي على التَّقدير النَّحوي تتكون من :

موصوف + صفة

معنى ذلك أن كلمة شعر في كل هذه الأنواع هي الأصل ، وما يأتي بعدها فهو تابع وتالٍ في الأهمية . فإذا قلنا على سبيل المثال : (**شعرٌ قصصيٌّ**) فإن ذلك يعني أن النصَّ الأدبيَّ الذي نطلق عليه هذا المصطلحَ ، ينتمي إلى فنِّ الشعر ، ويحمل بالإضافة إلى ذلك بعضَ عناصر القَصّ مثل الحدث والشَّخصيَّة والزمان والمكان أو بعض خصائص القصّ الأسلوبيَّة مثل السَّرد والحوار (٤) .

أما إذا قلنا : « **القصة الشِّعرية** » فإن المفهومَ يختلفُ اختلافًا بيِّنًا ، لأن ذلك يدُلُّ على أن النصَّ ينتمي أساسًا إلى فنون القَصِّ النَّثرية ، لكنَّه يتَّصف ببعض آليات التَّعبير الشِّعري . فقد مضى حين من الدَّهر كان الرِّوائيون والنُّقاد يروْن فيه أن بلاغةَ القصّ تنعكِس في القدرةِ على حبْك الحدث وإجادة تصوير الشَّخصية في الإطار الزمانيِّ / المكانيِّ – الذي تتحرَّك فيه ؛ نتيجة لذلك أهمل بعضُ الكتاب القصصيين الأسلوبَ اللغويَّ : سردًا وحوارًا ، بل إن بعضَهم مال إلى استخدام العامية الدارجة في الحوار القَصصي والروائي (٥) .

لكن معظمَ كتّاب الرواية والقصَّة المعاصِرة يميلون إلى بذلِ عناية خاصَّة بطرائق التَّعبير وأنساق

التَّصوير ، بمعنى آخر يحاولونَ عقدَ مصالحةٍ بين لُغة الفنِّ القصصيِّ وعناصر الأداء البلاغيِّ .

وقد أفضت العنايةُ بأسلوب القصِّ إلى البحث عن مظاهر تجلِّيات « شاعرية القص » في مجال النَّقد الروائيِّ – كما نجد على سبيل المثال في كتاب « شعرية دوستويوفسكي » للناقد الروسي ميخائيل باختين [٦] .

* * *

الشِّعْرُ القَصَصيُّ وليس القِصَّة الشِّعْريَّة

بحثنا هذا يدور في إطار شعر محمد حسن فقي ، وإذا ما كان البحث يدور في إطار الشِّعر ، فينبغي أن تكون زاويةُ الرؤية النَّقدية الصَّحيحة هي « الشعر القصصي » ، وليست القصة الشِّعرية . فقد درست باحثةٌ كبيرةٌ هي دكتورة / عزيزة مريدن هذا الموضوعَ نفسَه تحت عنوان « القصة الشعرية في العصر الحديث . » [٧]

وهي تذهبُ إلى أن « القِصَّة الشِّعريَّة تجمعُ بين شَكْلَيْن لكلٍّ منهما أهميةٌ كبرى في الأدب . وإذا كان الشعر يُصوِّر جانبَ الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر ، فيوحي بها ويُلقي إلينا بأشعتها وظلالها . وإذا كانت القصةُ تصور الحياةَ نفسها في دقائقها ولحظاتها ، فإن القصةَ الشِّعريَّة تجمعُ بين هاتيْن الصّورتيْن ، وتجعلنا نحيا التَّجربة النَّفسيَّة الواحدة في نطاقٍ أوسعَ وأفقٍ أرحبَ ، إذ تطرُق أبوابَ تفكيرنا ومشاعرنا ، وتسمو بخيالنا وتأمُّلاتنا ، فنحيا التَّجربة مرّتيْن ، أو نحياها على نحو مزدوج : حياة الحادثة الواقعيَّة وحياة الفكر العلوي ، والخيال السامي ، الذي يحملنا على أجنحته ليوصلنا إليه ، ويحلّق بنا في رحابه .

لهذه الأسباب كلها كانتْ الإجادةُ في القِصَّة الشِّعرية إجادةً مُضاعفةً مزدوجة ، تقتضي عبقريَّةً خاصَّة ، قادرة على تصوير الأحداث ، وإبداع الشَّخصيات المناسبة . كما تقتضي براعةً في الأسلوبِ الذي يُفسح المجالَ للقارئ ، كي يطوفَ في مرابع النَّفس وحنايا الوجدان ، ويمكنه من الغوْص إلى أسرار الحياة الإنسانيَّة والإلمام بمذاهبها ومثلها . كل هذا في إطار من الأوزان والأنغام . » [٨]

ونحن نوافقِ على ما قالته الباحثةُ هنا شريطَة أن يكونَ ذلك كله في إطار بيان الوظيفة الفنية للشِّعر القصصي – الذيَ هو أحدُ أقسام الشِّعر الغنائيِّ ، لأنه شعرٌ في المقام الأول ، أما « القصصية » فهي صفة تالية في الأهمية بعد « الشعرية » .

وإذا كان بعضُ النقاد في مراحل أدبيَّة سابقة يستخدمون المصطلحيْن : الشِّعر القصصي ، والقصة الشعرية – بمعنى واحد ودلالة متقاربة ، فإننا نفضِّل أن نفرِّقَ بينهما بشكلٍ واضحٍ

وحاسم ، بحيث يكون هناك مصطلحان متمايزان .

١- القِصَّة الشِّعريَّة

وهي قصةٌ نثريَّةٌ . . لكنها تستعين بقدر من الشاعريَّة في الأسلوب ، والتأنُّق في استخدام العبارة : سردًا وحوارًا ؛ وعلى هذا فإنها قصةٌ تدخل في إطار ما كان يسمّى في أدبنا القديم باسم « النثر الفني » . إن فنونَ القصّ تنضوي - بالضرورة - داخل إطار فنون القوْل . والقولُ الأدبيُّ ينبغي أن يعتمدَ على لغةٍ فنية ، تراعي عناصرَ البلاغة ، وتعتمدُ على تدفُّق الْمُخيِّلة .

ومعنى هذا أن **القصَّة الشعرية : قصة نثرية .. تتميَّز بأسلوب شاعريٍّ في التَّعبير** . وهذا قريبٌ مما ذهب إليه الناقدُ الأمريكيُّ رالف فريدمان في كتابه « الرواية الشِّعرية . »[٩]

٢- الشِّعر القَصصيُّ

قسمٌ من أقسام الشِّعر (الغنائي) تتحقَّق فيه بعضُ عناصر القَصّ وخصائص الحكي والحرص على وضع إطار قصصيٍّ للقصيدة . وعلى هذا يتمثَّل فيه أيضًا قدر من وَحْدة الحدث ونمو الشَّخصية ، وإلى هذا يشير بعضُ النقاد المعاصرين : « ومن الأساليب الدراميَّة التي شاع استخدامُها في تجربة الشِّعر الجديدة الأسلوبُ القصصي . وهو أسلوبٌ مألوفٌ كذلك في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس . والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التَّعبير التي يستعيرها من فنٍّ آخر هو فنُّ القصّ دون أن يكون هدفُه كتابةَ شعر قصصي . والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطويرًا عصريًا لما كان يُسمّى في البلاغةِ القديمة باسم التَّمثيل ، فقامت القصةُ لتؤديَ في القصيدة نفسَ الدور البلاغيِّ الذي كان التَّمثيل يؤديه في الشعر القديم . »[١٠]

ثم يمضي الناقد في توضيح القضيَّة فيذكر . . « وإضافة الشِّعر إلى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام ، وإنما تستفيد القصةُ من الشِّعر التَّعبيرَ الموحي المؤثِّر ، ويستفيد الشِّعْرُ من القصة التَّفصيلاتِ المثيرة الحية . فهي بنيةٌ متفاعلةٌ يستفيدُ كلُّ شقٍّ فيها من الشِّق الآخر ، وينعكس عليه في الوقت نفسه . »[١١]

نخلصُ من كل ما سبق إلى أن بحثنا عن « الشعر القصصي في ديوان محمد حسن فقي » ينطلقُ من كون هذا الشعر جزءًا من شعرهِ الغنائي ، الذي يشتملُ عليه ديوانهُ الكبير .

***

الشِّعر القصصيُّ عند فقي

الشعر القصصي – كما أوضحنا – قسم من أقسام الشعر الغنائي ، وفيه نكون – نقديّا – إزاء عنصريْن :

(أ) **قصيدةٌ شعريَّة** : تضمُّ تحتَ إهابها كلَّ عناصر تشكيل الشِّعر – باعتباره نوعًا أدبيّا – من حيث الإيقاعُ الموسيقيُّ (الوزن . . والقافية – أحيانًا) ، والتعبير المجازي المكثَّف ، مثل قول شاعرنا محمد حسن فقي في مطلع قصيدة بعنوان : « الطوّاف المغترب » :

ما طَوى في الأرْضِ شَرْقًا وغَرْبًا غَيْرُ بَحْثٍ عَنِ الحَقيقَةِ مُضْني

فَأنا مِنْهُ تـارَةً في سُمُـــــــــوٍّ وأنا مِنْهُ تارَةً في تَدَنـــي (١٢)

(ب) **بعض عناصر البناء القصصي** : مثل :

الراوي . . الذي يروي الأحداث . . من منظور خاص .

الحدث أو الحكاية القصصية . . وهو عبارة عن فعل القصّ من البداية إلى النهاية .

الشخصية . . التي تقوم بأداء الحدث أو الفعل القصصي . وإذا كان الحدثُ هو الفعل ، فإن الشَّخصية هي الفاعل ، الذي يحرّك الحدث .

المكان . . الفضاء الذي تدور فيه أحداثُ القصة ، مثل البيت والشارع والحديقة . .

الزمان . . الذي تتم فيه مراحلُ قص الحكاية أو عناصر نموّ الحدث ، لأن القصَّة « فنٌّ زمانيٌّ » ، ينمو في إطار تراكم الأيام والشهور والسنين .

السرد . . الذي يصف فيه المؤلِّفُ لحظةً من لحظاتِ الحدثِ أو حالة من حالات الشَّخصية .

الحوار . . هو الحديث الذي يدور بين شخصيات الرواية أو القصة ، وقد يكون الحوارُ ذاتيّا في شكل « مونولوج » ، أوْ نجوى ذاتيّة ، أو حوارا مع الآخر « ديالوج » .

وليس شرطًا أن تتحقَّق كلُّ العناصر السابقة في القصيدة القصصيَّة عند محمد حسن فقي أو غيره من الشعراء ، وإنما نجد فيها – في الغالب الأعم – بعض عناصر القص المهمَّة مثل : الحدث والشَّخصية والحوار . كما نجد في قصيدة لشاعرنا بعنوان « حكمة الدود » :

يا دودَةً في تُرابِ الأرْضِ غائِرَةً ... بَحْثًا عَنِ القوتِ في أشْلاءِ جُثْمان (١٣)
أَ تَعْلَمينَ أنِّي بَعْدَ مَعْرِفَتي ... بالخَلْق أصبحتِ عِنْدي مِثْلَ إنْسانِ (١٤)
أَكَلْتِ مِنْ جَسَدِ الإنسانِ أطْيَبَهُ ... ثُمَّ اسْتحَلْتِ بِهِ طَعْمًا لِبُسْتانِ
تَروقُنا ثَمَراتٌ مِنْهُ ناضِجَةٌ ... مِنْ نَسْجِ حِسٍّ وأفْكارٍ و وِجْدانِ (١٥)
نَذوقُ مِنْها بما ذاقَتْهُ مِنْ دَمِنا ... فَنَسْتوي بَيْنَ أبْياتٍ وأغْصانِ (١٦)
فَيا ابْنَةَ العَمِّ ما أَنْسى قَرابَتَها ... وإنْ تَحَدَّرْتُ مِنْ أصْلابِ عَدْنانِ (١٧)
ولَيْسَ نَنْسى . . كِلانا واجِدٌ نَسَبًا ... ما بَيْنَنا مِنْ أناسيٍّ وديدانِ (١٨)
قُولي وما أنْتِ بَيْنَ الدّودِ كاذِبَةٌ ... فَلَيْسَ يَكْذِبُ غَيْرُ الإنْسِ والجانِ
ماذا رَأَيْتِ بِبَطْنِ الأرْضِ مُظْلِمَةً ... وأنْتِ سارِحَةٌ ما بَيْنَ أكْفانِ (١٩)
هَلِ العِظامُ عِظامٌ في مَقابِرِهِمْ ... كَمِثْلِهِمْ في مَقاصيرٍ وأفْنانِ (٢٠)
وهَلْ تَبَيَّنْتِ نُعْمى في مَخائِلِهِمْ ... مِنْ بَعْدِ أنْ أصْبَحوا في العالَمِ الثّاني ؟
أمْ أنَّهُمْ كَسِواهُمْ في مَضاجِعِهِمْ ... فَما تُمَيِّزُهُمْ آثارُ سُلْطانِ (٢١)
قولي لَنا . . أيُّ فِكْرٍ . . أيُّ مَوْهِبَةٍ ... وأيُّ فَلْسَفَةٍ في بَطْنِ قيعانِ (٢٢)
أَكَلْتِها والثَّرى يَطْوي حَفيظَتَهُ ... فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ في بَطْنِ شَبْعانِ (٢٣)
لَسَوْفَ تُرْضينَ في يَوْمٍ شَهيَّتَهُ ... أو سَوْفَ تُرْضينَها في بَطْنِ حيتانِ (٢٤)
ما طَعْمُها في فَمٍ قَدْ عاثَ جائِعُهُ ... فيها ، فَلَيْسَتْ سِوى قُوتٍ لجيعانِ (٢٥)
هَلِ الضِّباعُ لَها طَعْمٌ يُماثِلُها ... والخَيْرُ ، هَلْ يَسْتوي خَيْرٌ بطُغْيانِ (٢٦)
والحُسْنُ هَلْ يَسْتوي بالقُبْحِ رَيِّقُهُ ... والشَّكُّ ، هَلْ يَسْتوي شَكٌّ بإيقانِ (٢٧)
أَمْ أنَّها كُلَّها في الطَّعْمِ واحِدَةٌ ... فالمَوْتُ يَسْلُبُ مِنْها كُلَّ عِرْفانِ
لَقَدْ غَدَوْنا وما نَصْبُو إلى أَمَلٍ ... والمَوْتُ يَرْصُدُنا في كُلِّ مَيْدانِ (٢٨)
ما العَيْشُ إلا أباطيلٌ مُبَهْرَجَةٌ ... ما دامَ صاحِبُهُ المَنْعوتُ بالفاني (٢٩)

***

الأبيات السابقة جزء من قصيدة قصصية رمزية (٣٠) . . فالقصة هنا تقوم على حوارٍ بيْن شخصيتين : إحداهما من البشر (الشاعر) ، والأخرى من الحشرات (الدودة) . واختيار الشاعر للدودة هنا مقصودٌ ، لأنها تتغذى على البشر بعد وفاتهم . وعلى ذلك فإن القصيدةَ تأخذ بُعدًا تأمُّليًا رمزيًا ، حيث يتساءل الشاعرُ عن مصير البشر بعد الموت ، وهل يستوي الموتُ والحياة ،

والشر والخير ، والشك واليقين ، والجهل والمعرفة ، وأخيرًا هل يتساوى الكفرُ والإيمان ؟

وكما وفَّر الشاعر / الراوي لنفسه فرصة الحوار ، أعطى الميزةَ نفسها للشَّخصية الثانية ، وأدار على لسانها الحوار التالي :

فَقالَتِ الدّودَةُ الحَمْقاءُ في صَلَفٍ ... يَكادُ يَرْشَحُ مِنْهُ سُمُّ ثُعْبانِ (٣١)
أَلَسْتَ تُبْصِرُ يا مَغرورُ مَمْلَكَتي ... لَوْ كانَ تُبْصِرُ للمَغْرورِ عَيْنانِ؟
النّاسُ في هَذهِ الدُّنْيا أبالِسَةٌ ... إلا القَليلُ ، فَما أشْقَى بِأَخْداني (٣٢)
ولَسْتَ تَخْدَعُني بالقَوْلِ تُرْسِلُهُ ... فَما أبيعُ مَسَرّاتي بِأَحْزاني
فاطْلُبْ مِنَ اللهِ عَيْشًا مِثْلَنا رَغَدًا ... مُبَرَّءًا مِنْ أذَى سِجْنٍ وسَجّانِ
أروحُ فيهِ وإصْباحي كَأُمْسِيَتي ... وأغْتدي فيه سِرِّي مِثْلُ إعْلانِ
فَلَسْتُ جانِيَةً إنْ كُنْتُ عازِفَةً ... عَنْكُمْ وأنْتَ ، إذا لَمْ تَعرفِ الجاني (٣٣)

وبعد أن توضِّحَ له الدودةُ العظةَ والحكمةَ – (وتفهمه أن سرّ السَّعادة يكمُن في الرضا بقضاء الله وقدره ، وأنها تُظهر مثل ما تُبطن من المشاعر ، وهي بهذا تختلف عن الإنسان ، الذي قد يجني على نفسه وعلى غيره بالغرور والحقد والمكر) – يقدِّم الشاعر إشارةً قصصيةً من الدودة وهي :

وغافَلَتْني و وَلَّتْ غَيْرَ آسِيَـــــــــــةٍ ... وكَيْفَ تَأْسى عَلى بُؤسي وحِرْماني (٣٤) ؟

أخيرًا ينهي الشاعرُ القصةَ بلحظة التَّنوير ، أو الحكمة التي نستشفها من القصة . ومن ثم يكون البيتُ الأخير بمثابة النِّهاية المضيئة ؛ حيث إن السعادةَ في الحياةِ لا تتحقَّق إلا عن طريق الرضا بما قسم الله وقدّر :

يا دودَةً رَضِيَتْ بالعَيْشِ ناعِمَةً ... يا لَيْتَني مِثْلُها أحْيا بِرَضْوانِ (٣٥)

هذه القصيدة – « حكمة الدود » – تمثِّل نمطًا من أنماط الشِّعر القصصيِّ في ديوان فقي ، وهو نمط يدورُ حولَ التأمُّل في الحياة ، والتَّفكير في حياة البشر ، وهو تأمُّل يصدر عن نفس مطمئنة مؤمنة بقضاء الله وقدره ؛ لذلك يتمنّى الشاعرُ في نهاية القصيدة أن يكونَ مثل الدودة يعيشُ راضيًا بما قسم الله له . والإطار القصصي للقصيدة موظَّف من أجل الدَّعوة إلى الإيمان والرضا بالقضاء والقدر.

الشِّعر القصصيُّ هنا له وظيفةٌ وعظيةٌ تعليمية مباشرة ، فكأن الشاعرَ يريد أن يكونَ الناسُ من ذوي النَّفس المطمئنة التي قال عنها المولى عزّ وجل :

﴿ يا أَيَّتُها النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعي إلى رَبِّكِ راضِيَةً مَرْضِيَّةً ، فادْخُلي في عِبادي وادْخُلي جَنَّتي ﴾ (٣٦)

وهناك قصائدُ قصصيةٌ كثيرة تدور في إطار هذا المحور الوعظي . وهو يصرح بذلك في قصيدة بعنوان : « عساي أكون موعظة » ، يقولُ في مطلعها الذي يوحي بقدر من التأثُر النّسْبيِّ بحِكَمِ أبي الطَّيب المتنبي :

سَتَلْقى في دَواويني مِـــنَ الآلام ما أَدْمـــى
فَما تَرَكَتْ لي الأيّامُ لا لَحْمًـا وَلا عَظْمـــا
وما تَرَكَتْ سِوى الأسْقام تَجْرحُ مُقْلَةَ الأعْمى
إلى أنْ قُلْتُ بَعْدَ اليَأْس ما أَعْذَبُهُ سُقْمـــا (٣٧)

***

ثمة نمطٌ آخر من الشِّعر القصصيِّ يدور حولَ تصوير المواقفِ العاطفيَّة ولحظات الحبّ في تجربة الشاعر . ومعنى هذا أن الشاعرَ يوظف الإطارَ القصصيَّ من أجل التَّعبير عن بعض مواقف العاطفة . . وما يدور بينه وبين الحبِّ أو المحبوب من صراعٍ وحوار . كما نجد في قصيدةٍ بعنوان « الدم المنذور » . . وهي تمضي على هذا النسق القصصي :

يا هوى الأمْسِ ما الَّذي صَيَّرَ الأمْس صَدًى مِنَ الأصْداء
دَمي كانَ اللَّهيبُ كَنَبْضٍ كحُمَيّا تَـــدِبُّ في الأحْشـــاءِ
لتَخَيَّلَتْهُ حَياتي ، فَلَوْلاهُ لما كُنْتُ مِـــنْ بَنـــي الأحْيـــاءِ
كَيْفَ صارَ الجَمْرُ الْمُذيبُ رَمادًا بَيْنَ جَنْبي قانِعًا بالْتِواءِ (٣٨)

والقصيدة تدور في إطار مونولوج قصصي بين الشاعر المحبِّ والحبّ أو طيْف خيال المحبوب ، وكيف أنهما أضاعا الحبَّ ، وصار من الممكن أن يُنكِرَ كلٌّ منهما صاحِبَه لو رآه بعد أن أذرى به الهجرُ وأتعبه الصدُّ ، وهو يقول في هذا :

لَوْ تَطَلَّعْتَ يا هوَى الأمْسِ في وَجْـ ـهي لأنْكَرْتَ شِقْوتي وبَلائـــــــــــي

وهناك قصائدُ أخرى تدور في إطار هذا المحور العاطفيِّ الرومانسيِّ منها قصيدة بعنوان « يضيء ويحترق » ، وهي تبدأ بهذه المناجاة الرَّقيقة للمحبوبة :

نَوِّليني مِنْكِ الرِّضى واحْرِميني ما عَداهُ مِنْ لَذَّةِ العُشّاقِ
إنَّ رُوحي الظَّميءَ لَيْسَ فؤادي وشُعوري اللّهيفَ لَيْسَ اعْتِلاقي
فَأنا العاشِقُ الَّذي بانْطِوائي أرْتَوي مِنْ هَواكِ لا بانْعِتاقي
كُلَّما أطْلَقَ الجَديدانِ مِنِّي ذَرَفَ القَلْبُ دَمْعَهُ لانْطِلاقِ (٣٩)

ثمة قصيدةٌ أخرى تتشكَّل في هذا الإطارِ العاطفيِّ الرومانسيِّ . . عنوانها « للحبّ وجهان » ، وهي تُصَوِّر خروجَ الشاعر في الظّلام ، حيث وجد عاشقًا مثله ، يشكو ظُلْمَ الحبّ وغدْر الحبيب . ودار بينهما حوارٌ مشترك حول الحبّ ، وأفهمه الشاعرُ أنه كان في الماضي البعيد لا يرى الحسن سوى في كأس وغادة جميلة ، لكنَّه بعد أن كبر وعرف مصيره ، بدأ يدركُ أن عِشق الجسد فانٍ . . بينما حبّ الروح لا ينتهي ولا يفنى . والشاعر يعبِّر عن هذا بقوله :

قُلْتُ : واهًا ، خَلِّ هَذا الظَّنَّ عَنْكا لَنْ يُجافيكَ مِنَ الحُبِّ الطَّهورْ
إنَّما يَجْفوكَ حُبٌّ نالَ مِنْكا صبوةً ، لَيْسَ بِها إلا الثُّبورْ

***

وتَعانَقْنا فَقَدْ كنا سَواءً في الضَّلال ثُمَّ في الرُّشْدِ فَلِلْحُبِّ هَوِيٌّ وسموٌّ
رُبَّ هَجْرٍ كانَ أجْدى مِنْ وِصالْ وتَناءٍ كانَ فيه رَغْمَ بَلواه دُنُوٌّ (٤٠)

في هذه القصيدة يوجد ثمةُ تشابُه بينها وبين قصيدة بعنوان « النَّشيد » للشاعر الرومانسيِّ علي محمود طه من ديوانه الأول « الملاح التائه » (١٩٤٠) ، ومطلع قصيدة علي محمود طه :

عِنْدَما ظَلَّني الوادي مِساءَ كانَ طَيْفٌ في الدُّجى يَجْلِسُ قُرْبي
في يَدَيْهِ زَهْرَةٌ تَقْطُرُ ماءَ عَرَفَتْ عَيْني بها أدْمُعَ قَلْبي (٤١)

ولا نستطيعُ أن نعرِّج عن هذا المحور العاطفيِّ دون أن نُشير إلى قصيدةٍ مهمَّة في هذا المجال يسميها الشاعرُ نفسه « **قصة الحب** » . . وهذا بلا شك يشي بأن شاعرنا نفسه – محمد حسن فقي – كان يعي أنه يقدِّم في إطار تجربته الأدبيَّة « شعرًا قصصيًا » . والقصيدة تبدأ بهذه البداية القصصية ، التي يمكنُ أن تتشابهَ فيها مع بداية أية قصة نثرية ، والبداية تمضي على هذا النحو :

مَشى خَلْفَها قَلْبي فَلَمّا تَوَقَّفَتْ ... تَوَقَّفَ واسْتَأْنى لِيَنْعَمَ بالحُسْنِ
وأدْرَكَتِ الحَسْناءُ أنّي تَبِعْتُها ... وأنّي جَديرٌ بالرَّجاوَةِ والمَنِّ
ولَكِنَّها اسْتَشْرَتْ فَفي الحُسْنِ سَطْوَةٌ ... تَحيدُ بِهِ عنْ شِرْعَةِ البَذْلِ للضَّنِّ
تَقولُ لَهُ : لا بَذْلَ إلا لِخاضِعٍ ... أتى حابِيًا مِنْ ذُلِّهِ ومِنَ الوَهْنِ
تَأَنَّتْ وقالَتْ في ازْدِراءٍ وقَسْوَةٍ ... تَوَقَّفْ ، فَما يُغْني اقْتِفاؤكَ بَلْ يُضْني
أنا ابْنَةُ مَخْزومٍ ، فلا تَكُ طامِعًا ... بوَصْلٍ ، فَما عِنْدي سوى حَسْرَةِ البَيْنِ
فَلَوْ كُنْتَ أنْتَ العَبْشَمِيَّ لَما ارْتَوَتْ ... حَناياكَ - حَتّى لَوْ تَمَزَّقْنَ - مِنْ دَنّي
فَقُلْتُ لَها يا هَذِهِ . . رُبَّ غادَةٍ ... كَمِثْلِكِ أوْ أحْلى ، تَرامَتْ إلى حِضْني
فَما وَجَدَتْ إلا الهَناءَةَ والْمُنى ... تَبَلَّجْنَ عَنْ فَجْرٍ يُضيءُ بلا دَجْنِ
وراحَتْ عَلى ما كانَ مِنّي قَريرَةً ... مُحَسَّدَةً مِنْ كُلِّ أتْرابِها الغُنِّ
فَقُلْنَ لَها : ما كانَ أسْعَدَ لَيْلَةً ... حَظيتِ بها بالشِّعْرِ والشَّدْوِ واللَّحْنِ
فَهَلْ نَتَمَنّى مِثْلَها ؟ فَتَبَسَّمَتْ ... بسُخْرٍ وقالَتْ : لَيْتَهُ ظَلَّ في ضِبْني
ولَكِنَّهُ طَيْرٌ يُحَوِّمُ فَوْقَنا ... فَيَنْقَضُّ مِنْ غُصْنٍ إلى غُصْنِ
حَرَصْتُ عَلَيْهِ فَتْرَةً فَتَبَرَّمَتْ ... نَوازِيهِ بي حَتّى خَشيتُ مِنَ الظَّعْنِ
وحَتّى ارْتَضَيْتُ الصَّدَّ يُتْعِسُ والقِلى ... فَعِشْتُ ولَمْ أَشْعُرْ مِنَ الحُبِّ بالغَبْنِ
وقَدْ يَجْبُنُ القَلْبُ الشُّجاعُ فَيَرْتَضي ... مَعَرَّتَهُ ، بَلْ يَرْتَضي الفَخْرَ بالجُبْنِ
فَلَوْ شاءَ أنْ أَصْلى اللَّظى وَهُوَ ناعِمٌ ... بفِرْدَوْسِهِ ما ضَلَّ مِن حُكْمِهِ ذِهْني
فَقُلْنَ لَها : إنّا رَضينا فَهاتِهِ ... إلَيْنا مَعَ القَيْدِ الْمُضَرَّجِ والسَّجْنِ (٤٢)

وهذه الجرأةُ في الحبّ – بحيثُ يُصبح المحبُّ مطلوبًا لا طالبًا – تذكرنا بروح عمر بن أبي ربيعة الشاعرية ، وجرأته في مجال الفخر العاطفيّ ، وكيف أن الفتيات هنّ اللائي يسْعين في إثره ، ويحاولن لفتَ نظرِه إليهن . والأمثلةُ على ذلك – في شعر عمر – كثيرةٌ ومتعددةٌ .

وهذه القصيدةُ مثال جيّد للقصَص الرومانسيِّ العاطفيِّ في ديوان الشاعر محمد حسن فقي . ومن المعروف أن محور العاطفةِ يعدُّ أكبر حقْلٍ دلاليٍّ في أشعار الرومانسيين قاطبةً . ونظرًا لأن شاعرنا قد تأثّر بالرؤية الرومانسيّة في بعض شعره ، فقد شاعت بعضُ قصص الحبِّ بتجليات متنوعة في إطار ديوانه الضّخم وتجربته الشِّعرية الواسِعة .

ومن الصَّعب أن نُعدِّد في هذا البحث المحاور الموضوعيَّة المختلفةِ لمضامين الشِّعر القصصيِّ في

ديوان فقي ؛ لكننا نشيرُ إلى أنها – بصفة عامة – قد تجاوزت – من حيث المضمونُ والمحتوى – مجالي التأمُّل والحكمة ، والحبّ والعاطفة إلى بعض القضايا العامَّة التي يدور حولَها شعرُ الشاعر مثل الدعوة إلى الحرية الإنسانية ، و وصف الطَّبيعة ، كما نجد – على سبيل المثال – في قصيدة بعنوان « شُجيرة تَحْتضر » . . وهو يبدأها بقوله :

في الرَّوْضِ بَيْنَ كُرومِهِ ونَخيلِهِ ... وثِمارِهِ وزُهورِهِ وخَميلِهِ
والجَدْولُ الْمُنْسابُ فيه بسُنْدُسٍ ... مِنْ أرْضِهِ وبلفَّةٍ مِنْ غَيْلِهِ
والطَّيْرُ يَصْدَحُ في حِماهُ وَيَنْثَني ... بحَنينِهِ لأليفِهِ وهَديلِهِ (٤٣)

وهذه القصةُ الرمزيَّةُ تنتهي بمصرع الشَّجرة دلالة على أن كلَّ شيء إلى فناء في هذه الحياة الدنيا ، لذلك تنتهي القصيدةُ / القصة هذه النهاية الحزينة :

وشَهدْتُ مَصْرَعَها فَرُحْتُ بعَبْرَةٍ ... سُكِبَتْ عَلى قَبْرِ الصِّبا ونَزيلِهِ
لَولا العَزاءُ بما يكونُ لَهالَني ... ما كان أوْ لَعييتُ عَنْ تَأْويلِهِ
لَكِنَّهُ ما هالَني ، وأنا الَّذي ... يَهْديهِ مُجْمَلُهُ إلى تَفْصيلِهِ (٤٤)

وكثيرٌ من قصص الشاعر تنتهي نهاية وعظية دلالة على قوة تأثير العاطفةِ الدينيَّة عنده ، لذلك تكثر عنده النهايات القصصيَّة التي تدور حولَ معنى هذا البيت الذي يرد قربَ نهاية قصيدة بعنوان « لم أشدو ؟» :

كُلُّ ما في الحَياةِ لا شَيءَ إن ... لَمْ يَكُنِ الْمَرْءُ راضيًا وقَريرا (٤٥)

***

الشّاعرُ .. في رحابِ الله
(أمثولة شِعْريَّة)

هناك ضربٌ من القصصِ يُؤلف من أجل العِظة والعبرة ، وهذا الضَّربُ قد يتشكَّلُ من قصة تدور في إطار عالم الإنسان أو الحيوان – إذا كانت ظروف الواقع تضطر الأديبَ إلى التَّعبير بشكل رمزيٍّ . . كما في قصص « كليلة ودمنة » التي ترجمها عبد الله بن المقفع في القرن الثاني للهجرة .

وقد استخدم القرآنُ الكريم « قصة المثل » بشكلٍ واسع من أجل العِظة والعبرة . وهذا ما توحي به بعضُ الآيات الكريمة ، ومنها قوله تعالى :

﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُها ثابتٌ وفَرْعُها في السَّماءِ ، تُؤتي أُكُلَها كُلَّ حينٍ بإذْنِ رَبِّها ، ويَضْرِبُ اللهُ الأمْثالَ للنّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرونَ . ومَثَلُ كَلِمَةٍ خَبيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الأرْضِ ما لَها مِنْ قَرارٍ ﴾ (٤٦)

فربُّ العزة سبحانه وتعالى يضرب مثليْن ليعرِّفَ عباده مدى تأثير الكلمة الطَّيبة التي تدعو إلى الخير والحقِّ ، والكلمة الخبيثة السَّيئة التي تؤدي إلى الشَّرِّ والضَّلال ، وذلك كله على سبيل (المثل) ، الذي يُؤدّي إلى العظة والعبرة ، وهذا ما يُفهم من قوله تعالى في الآيات السابقة ، ﴿ ويَضْرِبُ اللهُ الأمْثالَ للنّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرونَ ﴾ ، أي يفهمونَ ويتعظون ويذكرون نعم الله عليهم، ومن ثم تنفعهم الذكرى ، وتهديهم إلى سواء السبيل .

وهذا النوع من القصص وهو قصة المثل أو القصة الرمزيَّة allegory شائع ومعروف بدرجة كبيرة في الآداب القديمة والحديثة على حدّ سواء . وهو موجودٌ بقدر ما عند شاعرنا فقي . ويبدو أنه كان على وعي فكريٍّ بمفهوم قصة المثل . . أو « الأمثولة » التي استخدمها عنوانًا لبعض قصائده ، وهي قصيدة « أمثولة الأيام » . . ومطلعها :

طَبَــعَتْ عَلَيْــهِ أصابــعُ الزَّمَنِ ما يَرْهَبُ الأبْصارَ مِــنْ مِحَــنِ
عِشْــرونَ عامًــا خِلْتُهــا أبَــدًا في وَجْهِهِ الْمُغْضَوْضِنِ الخَشِنِ (٤٧)

والقصيدة تصور قصةَ إنسانٍ مستهتر ، غرته الحياةُ ، وضيّعته – سدى – كما ضيّعها ، لذلك هرب الشاعر / الراوي من هذا الإنسان اللاهي ، وأخذ يحض قارئه . . على اتخاذ العِبرة من غيره ، حتى لا يقعَ فيما وقع فيه بطل القصة . وهذا ما يشير إليه بقوله :

وأسِفْتُ كَيْفَ هَوى إلى دَرْكٍ مَنْ كانَ مَقْعَدُهُ عَلى الفَنَنِ
وتَرَبَّبْتُ نَفْسي، فَرُبَّ شَذى يُفْضي بصاحِبِهِ إلى العَفَنِ
ونَحْنُ في سِنَةٍ ، فَرُبَّ غَدٍ مُتَنَكِّرٍ للأَهْلِ والسَّكَنِ (٤٨)

وأشباه هذه الأمثولة (allegory) كثير بدرجة واضحة في شعر فقي، منها على سبيل المثال قصيدة بعنوان « في رحاب الأولمب » (٤٩) وهي تشبه – إلى حد ما – قصيدة « شاطئ الأعراف » للشاعر المصري الرومانسي محمد عبد المعطي الهمشري .

وسوف نختارُ من قصائد الشاعر في هذا المجال – مجال قصة الأمثولة – واحدة بعنوان « الشاعر في رحاب الله » ، وهي تتشكَّل من عدة مقاطع ، كل مقطع منها يتكوَّن من خمسة أبيات ، مثل هذا المقطع الذي يشكل معزوفة الافتتاح في القصيدة : (٥٠)

في مَلَكوتِ اللهِ ، في قُدْسِه في المَلأ الأعْلى جَثا الشّاعِرُ
وقالَ يا ربّي لَقَدْ شَفَّني سُقْمي ، وطالَ الألَمُ الجائِرُ
لَكِنَّني أعْرِفُ يا خالِقي أنّي أنا المَسْئولُ والخاسِرُ
جاوزتُ بالإثْمِ مَدى طاقَتي فَبُؤتُ بالعَجْزِ ، أنا القادِرُ
مَنْ حادَ عَنْ نَهْجِ الهُدى عامِدًا فَحَظُّهُ - بَيْنَ الوَرى - العاثِرُ

بعد ذلك تمضي القصيدةُ المتخَيلة أو القصة الرمزية ، فيظل الشاعر / الراوي / بطل القصة مستمرًّا في المناجاة الذاتية ، متحسرًا على ما فرَّط في حق نفسه ، وما ارتكب من ذنوب وآثام ، وكيف أنه تنكب طريق الخيْر ، وغرق في مستنقع اللهو ، لذلك :

فَهُوَ يَعيشُ العُمْرَ في غَمْرَةٍ مَكروهُها يَسْخَرُ بالْمُسْتَطاب

ويستمرُّ الشاعرُ - بطل القصة - محاولاً أن يطهِّر نفسه بالاعتراف أملاً في أن يغفر له الله - سبحانه وتعالى - ما اقترف من ضروب اللهو والعذاب .

ثم يدخل عنصرٌ جديد في هذه القصَّة الرمزيَّة ، حيث تستمع بعضُ الملائكة لضراعة الشاكي الراغب في التَّوبة ، وتشفق الملائكةُ عليه ، لكنها تستكثر على الله - سبحانه وتعالى - أن يغفر له ما تقدّم من ذنبه . لكن الله - الذي وسعتْ رحمته كلَّ شيء ، ذكر - على لسان الشاعر - أنه هو الذي خلقَ الشاعر على شاكلة خاصة ، وفطرة متقلبة :

لَكِنَّهُ كـانَ عَلـى إثْمِـهِ يَهْفو إلى الطُّهْرِ ويَنْوي الرُّجـوعْ
وكُنْتُ في أحْلَكِ أوْقاتِـهِ أضيء في جَنْبَيْهِ بَعْضَ الشُّمـوع

ثم يوضح المولى - سبحانه - من خلال هذه القصة المتخيلة أنه خلق الشاعرَ وجعل نفسه جامعةً لكل المتناقضات ، حتى يكون « عبقريّ الأداء » عظيم الإنشاد ، لأنه يعيشُ على الأرض بنور السماء ؛ من هذا يبدو أن شاعرنا يبالغ في وصف طبيعة الشاعر ، وبالتالي في وصف وظيفة الشعر ، كما نستشف من هذا المقطع :

هَذا هُوَ الشّاعِرُ سَوَّيْتُهُ مِنْ ألَم ، مِنْ راحَةٍ ، مِنْ شَقَاءِ
مِنْ رَيْبَةٍ ، مِنْ دَنَسٍ ، مِنْ وَنًى مِنْ جَلَلٍ ، مِنْ فِطْنَةٍ ، مِنْ غَباءِ
لَكِنَّني مِنْ بَعْدِ ما صُغْتُهُ قُلْتُ لَهُ ، كُنْ عَبْقَرِيَّ الأداءِ
كُنْ عَبْقَرِيَّ الروحِ مَهْما قَسَتْ عَلَيْكَ الدُّنْيا صُفُوفَ البَلاءِ
أنْتَ الَّذي اخْتَرْتَ فلا تَبْتَئِسْ وغَنِّ عَلى الأرْضِ بِنُورِ السَّماءِ (٥١)

بعد أن عبَّر الشاعرُ عن صوتِ الملائكةِ وعن موقفهم منه ، وشكِّهم في أن يقبلَ الله تَوْبته - يوضح أن الله - جلّ وعلا شأنه - قد استمع إلى الحوارِ الذي دار بين أبطالِ القصة ، ثم أعلن سبحانه أنه هو الذي فطر نفس الشّاعر مِن أمور كثيرةٍ متضادَّة ومن خصال متناقضة ، حتى يكونَ عبقريَّ الروح البشريِّ ، وبالتالي يكون عبقريَّ الأداء الشِّعْري . ومن ثم يخاطبه الله بأنه قد خلق الشاعرَ محبّا للحياة ، لكنه جعله أكثر حبّا للحقِّ والحقيقة ؛ لذلك لا يستمرئ الشاعرُ المعصيةَ ، ولا يظل سادرًا في غيِّه ، إذ سَرعان ما يتذكَّر الله فيئوب إلى الحقِّ ، ويرجعُ إلى الصَّواب . وهو يعبر عن بعض هذه المعاني الجميلة في المقطع التالي :

يا جامعَ الأضْداد في شَخْصِهِ أنا الَّذي سَوَّيْتُ هَذا الكَيانْ
أنا الَّذي سَوَّيْتُهُ فاغْتَدى يُحِسُّ في النِّيرانِ طَعْمَ الجِنانْ
يُسْدِرُ في الغَيِّ ويَلْهو بِهِ ثُمَّ يَرى في الرُّشْدِ كُلَّ الأمانْ
ويَنْشُدُ المُتْعَةَ في نايه في رَوْضِهِ ، في كَأْسِهِ ، في الحِسانْ
ثُمَّ يَراني فإذا قَلْبُهُ يَهْتِفُ بالحَقّ ويَلْوي العنانْ (٥٢)

بعد ذلك تأتي النِّهاية السَّعيدةُ لهذه القصيدة / القصة ، فيسجد الشاعر فرحًا لأن الله قد غفر له . كما تسبِّحُ الملائكةُ بحمد ربِّها ، وتنظر إلى الشّاعر نظرة غبطة ، لأن الله سبحانه وتعالى قد قبل توبته وعفا عنه ، وأنزله منزلاً كريمًا ، فسبحان الله الذي ينعم على خلقه ، ويتوب على من يتضرَّع إليه . فكأن الشاعرَ يستحضر - هنا - معنى قوله تبارك وتعالى :

﴿ وإذا سَأَلَكَ عِبادي عَني ، فإنِّي قَريبٌ أُجيبُ دَعْوَةَ الدّاعي إذا دَعانِ ، فَلْيَسْتَجيبوا لي ولْيُؤْمِنوا بي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدون ﴾ (٥٣)

وهذا هو المقطعُ الذي ينهي القصيدة ، ويقدم خاتمةَ القصة أو النِّهاية السَّعيدة التي تعبّر عن رضا الله سبحانه عن الشاعر وقبول توبته :

فَسَجَدَ الشّاعِرُ في غِبْطَةٍ وسَبَّحَ الأمْلاكُ لِلخالِق
ونَظَروا للشّاعِرِ المُرْتوي بَعْدَ الصَّدى مِنْ نَبْعِهِ الدّافِقِ
قالوا لَهُ : يا آبِقًا ناله هَذا الرِّضا ما عُدْتَ بالآبِق
لَقَدْ نَزَلْتَ اليَوْمَ في مَنْزِلٍ عَزَّتْ مَجاليه عَلى السّابِق
تَبارَكَ اللهُ فَكَمْ نِعْمَةٍ لَهُ عَلى الصّادِحِ والنّاعِقِ (٥٤)

* * *

ويلاحَظُ أن الشاعرَ حاولَ أن **يقدِّم في هذه القصيدة بعضَ عناصر القصّ** : حيث يوجد حدثٌ قصصيٌّ (متخيّل) ، يدور حولَ محاولة استشراف الملأ الأعلى لطلب الرحمة والمغفرة من الله ، والشاعر حين تخيّل نفسه في هذه المنزلة الكريمة يقرُّ بذنبه ، ويعتَرف بخطئه أملاً في رحمة الله – التي لا يقنط منها مؤمنٌ قط . وتتعاطَف معه الملائكةُ المكرمون ، لكنهم يستشعرون عِظمَ جُرمه وسوءَ فعله . لكن الرحمن الرحيم يقبل توبةَ الشاعر ، ويوضح لهم أنه – جلَّتْ حكمتهُ – جعل له طبيعة خاصة ، تميل إلى اللّهو وحبّ الحياة ، لكنه – رغم ذلك – كائنٌ رقيقُ المشاعر ، قادر على الأداء المعبّر .

وبعد أن غفر الله للشاعر ذنبه ، وغبطته الملائك على كرم ربّه ، واعترفوا له بأنه نال منزلة لم ينلها أحد من قبله ، هتفتْ الملائكةُ لله خاشعين :

تَبارَكَ اللهُ فَكَمْ نِعْمَةٍ   لَهُ عَلى الصّادِحِ والنّاعِقِ

والقصة أيضًا تحتوي على مجموعة مختلفة من الشّخصيات . ومن المعروف أن عنصر الشّخصية يعدُّ من أهم عناصر أيّ عمل قصصيٍّ : نثرًا كان أو شعرًا – طويلاً كان أو قصيرًا .

كذلك نجد فيها الوصفَ السرديَّ ، والحوارَ المتنوِّع مع الآخر ، ومع الذات (المونُولوج) . كما نجد فيها من عناصر القصّ تقسيم النصّ إلى مقاطع ، فكأن كلَّ مقطعٍ يعدُّ بمثابة جزءٍ من عناصر الحدث القصصي ، الذي يدور (مكانيا) في الملأ الأعلى عند سدرة المنتهى ، حيث عرشُ الله سبحانه وتعالى وملائكته المكرمون . كما أنَّها من حيث (الزمان) توظف الزمان الطولي الممتد ، وليس الزمان النفسيَّ أو الدائريَّ . ونظرًا لأن الشاعر يدور في إطارِ القصّ التقليديِّ فقد انتهت القصةُ بلحظة التّنوير moment of illumination . وعن هذه اللّحظة يقولُ بعضُ النقاد :

« كاتبُ القصَّة القصيرة لا يعني بسرد تاريخ (حياة) أو إلقاء أضواء مختلفة على أحداث مختلفة ، أو الإبانة عن زوايا متعدِّدة للأحداث أو الشّخصيات كما يفعل كاتبُ الرواية ، لأن كاتبَ القصَّة القصيرة ينظرُ إلى الحدث من زوايا معينة – لا من عدة زوايا ، ويُلقي عليه ضوءًا معينًا لا عدةَ أضواء ، وهو يهتمُّ بتصوير موقفٍ مُعَيّن في حياة فرد أو أكثر – لا بتصوير الحياة بأكملها . فالذي يعنيه هو أن يجلوَ هذا الموقفَ ، أي أن يستشفَّ منه معنى معينًا يريد إبرازه للقارئ .

ولذلك فإن النّهاية في القصَّة القصيرة تكتسب أهميةً خاصَّة ، إذ هي النُّقطة التي تتجمَّعُ فيها ، وتنتمي إليها خيوطُ الحدث كلها ، فيكتسب الحدثُ معناه المحدَّد ، الذي يريد الكاتبُ الإبانةَ عنه ، ولذلك فنحن نسمّي هذه اللحظة – لحظة التنوير . » (٥٥)

ونظرًا لأن محمد حسن فقي شاعرٌ يصدُر عن عاطفة دينية محافظة وعن رؤية فنيَّة أقربَ إلى التَّقليد والنَّمطيَّة ، فقد اهتمّ هنا بلحظة التَّنوير ، التي حملها هذا المعنى الديني المعروف ، وهو أن الله سبحانه وتعالى ينعم على جميع خلقه ، ويقبلُ توبة من ناداه من عباده :

تَبارَكَ اللهُ فَكَمْ نِعْمَةٍ لَهُ عَلى الصّادحِ والنّاعِق (٥٦)

القِصَّة بينَ الشِّعر والنَّثر

إن الشِّعر القصصيّ (لا يتطابق) تمامًا مع القصص النثريِّ ، لأن القصةَ مجالها الأول والأوسع هو النثر . وعلى هذا فإن كاتب القصة النَّثرية عليه أن يُجيد تصويرَ كلِّ عناصر البناء ، أما الشاعر القصصي فليس شرطًا أن يلتزم بما ينبغي أن يلتزم به الكاتبُ ، لأن لكلِّ نوع أدبيٍّ أسلوبه الأكثر طواعية في التَّعبير عن خصائصه والإبانة عن مكوِّناتِ بنْيته . والشِّعر حين يستعين بالقصّ إطارًا لبعض نماذجه ، فإن ذلك لا يعني تماثل نسق البناء القصصي في مجالي الشّعر والنثر ، وإنما يأتي ذلك في الشعر الغنائي من أجل إضفاء مزيدٍ من الحيويَّة والخصوبة الفنيَّة على النَّصِّ الشِّعريِّ . وعلى هذا فإن « القصائد التي كانت تستخدم القصَّة بوصفها مجرد أداة تعبيريَّة موحية ومؤثرة ، قد اكتسبتْ في الإطار الشِّعريِّ ذاته مزيدًا من الخصب والثَّراء ، ارتفع بها من الناحية التَّعبيريَّة على القصائد التي خَلَت من التَّفصيلات (القصصية) . » (٥٧)

***

تَعقيبٌ ونتيجةٌ

يمكن أن ننتهي – من هذا العرض التَّحليلي – إلى أن توظيفَ شاعرنا محمد حسن فقي لإطار (الشعر القصصي) ، يشي برغبته في تجديد نسيجه وتطوير بنيته ، **لأن الشاعرَ العربيَّ المعاصر – مثل كثير من الأدباء المعاصرينَ** – أصبح **يُؤمنُ برؤيةٍ توحيديّةٍ للأنواع الأدبية** ، من هنا صارتْ تلك الأنواعُ يُغذّي بعضها بعضًا ، فالشِّعر يستعيرُ بعضَ خصائص القَصّ والمسرح ، والقصّ والمسرح كلاهما يستعينان ببعض خصائص الأسلوبِ الشعريِّ ، لذلك شاعتْ مثل هذه المصطلحات التي تدلُّ على **المزج والتَّداخل والتَّواصل والانْزياح بين الأنواع الأدبية** : قصيدة درامية – قصيدة قصصيَّة – قصة شعريَّة – قصة دراميَّة – مسرحية شعريَّة ، وهذا كله إنْ يدلّ على شيء فإنما يدل على **كسر الحواجز التَّقليدية بين الأنواع الأدبيَّة** ، بل إن بعض هذه الأنواع يطمحُ إلى التأثُّر بأنواع أخرى من الفنون – لا تعتمد اللغة أداة للتَّعبير – مثل الموسيقى ، والفن التَّشكيلي ، والمونتاج السينمائي .

من أجل هذا حاول شاعرنا – واعيًا – أن يستعين بـ (القصة) إطارًا يُثري به تجربته الشِّعرية ،

وهو يؤكد هذا في مطلع قصيدة له بعنوان « هدى وضلال » ، يقول في مطلعها :

هِـــيَ (قِصَّةٌ) سامَــتْ كِلَيْنــا   يا هُـدى - رِبْحًــا وخُسْــرًا
ريعَـــتْ بهــا أكْبــادُنــا   زَمَنًــا فكانَ العُسْـرُ يُسْـرا (٥٨)

إن شاعرنا محمد حسن فقي شاعرٌ (إسلامي) الرؤية والموقف ، (عربيٌّ) الشاعرية والتَّشكيل، لذلك فقد حافظ - واعيا - على ما كان يسميه نقادنا القدماءُ بتقاليد عمود الشعر العربي ، ويرى أنه هو الشِّعرُ السّمائي ، أي الشعر الذي يسمو على الشِّعر الحديث (الحرّ) :

ويَقـولُ شَيْخُهُـمُ الْمُـرائي   هَذا هُوَ الشِّعْـرُ السَّمائـي
دَعْ عَنْكَ يا هَـذا عَــنِ الــ   شِّعْرِ الحَديثِ ولا تُرائي (٥٩)

***

من هذا كله يتَّضح أن الشاعرَ السعودي المعاصر محمد حسن فقي كان حريصًا على تجويد أدواته الشِّعرية ، وقد استعان في ذلك باستخدام القصَّة إهابًا لبعض تجارِبه الشِّعرية ، حتى يحقِّقَ من خلال هذه النَّماذج المشتركة بين الشعر والقصّ الاستفادة من خصائص كلٍّ منهما في آنٍ واحد ، حيث يأخذُ من الشِّعر إيقاعَه المتدفِّق وتلقائيته العذبة وصوره المحلّقة ، كما يأخذ من فنون القصِّ وَحْدة الحدثِ ، وتباين الشَّخصيات ، ورسم إطار للزمان والمكان ، فيتحقق من خلال هذا كله وحدة شاملة للتَّجربة ، وتناغمًا بين كل عناصرها الموضوعية والفنية في آن واحد .

كما يدلُّ حديثنا عن شعر فقي على أنه لم يكد يخرجُ عن إطار المحافظة على تقاليد الشِّعر العربي ، لكنه رغم ذلك لم يكن رافضًا لعناصر التَّجديد ، وإنما كان يستعينُ منها بقدر ، ويمتاح منها برفق . . مؤمنًا - في الشعر - بما آمن به أحمد شوقي من قبل : (٦٠)

الشِّعْــــر صِنْفان : فَبــاقٍ عَلــى   قائِلِهِ ، أو ذاهِــبٌ يَـــوْمَ قيــلْ
مــــا فيــهِ عَصْــرِيٌّ ، ولا دارِسٌ   الــدَّهْرُ عُمْرٌ لِلْقَريــضِ الأصيــلْ

***

الفصل العشرون
الشِّعْرُ العَرَبيُّ .. تُراثٌ مُتَّصِلٌ

والشِّعْرُ في حَيْثُ النُّفوسُ تَلَذُّهُ
لا في الجَديدِ ، ولا القَديمِ العادي
إنَّ الَّذي مَلأَ اللُّغاتِ مَحاسِنًـا
جَعَلَ الجَمالَ وسِرَّهُ في الضّـادِ
أحمد شوقي

١- إطارُ القضيَّة

الشِّعرُ نبضُ الشُّعور ومرآةُ الوجدان ، لأنه تعبيرٌ ، جميلٌ عن إحساسٍ صادق . يقول حسّان بن ثابت :

إنَّ أحْسَنَ بَيْتٍ أنْتَ قائِلُــهُ بَيْتٌ يُقالُ إذا أنْشَدتهُ صَدَقـا

وهو يتشكَّلُ من لُغة ذاتِ إيقاع موسيقيٍّ ، يأسِرُ العقولَ ، ويجذب القلوبَ من خلال تركيبٍ ، يعتمد الإيجازَ والمجاز وسيلةً للإقناع والإمتاع . يقول أبو عبادة البُحتري :

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفي إشارَتُــهُ ولَيْسَ بالهَذْرِ طُـوِّلَتْ خطَبُه

كما أن الشِّعر يعدُّ أهم نوع معرفيٍّ في تُراثِ العَرَبِ الثقافيِّ ، وقد اختلف العربُ - قديمًا وحديثًا - في أمورٍ كثيرة ، لكنَّهم لا يزالون متفقين على أهميةِ وظيفته وسموّ غايته . وأبو تمام الطائي يشير إلى ذلك بقوله :

ولولا خِلالٌ سَنَّها الشِّعْرُ ما دَرى بُناةُ العُلا مِنْ أيْنَ تُؤْتَى الْمَكارِمُ

والشِّعر - مثل كل نوع فنيٍّ جميل - يظلُّ خالدًا خلودَ العواطفِ الصّادِقة والمشاعر الإنسانيَّة

النبيلة ، وعلى هذا فالجديد فيه لا يُلغي القديم ، لأن « جيّدة يبقى ، وإن مات قائله » - كما يقول دعبل الخزاعي . وشعرنا العربيُّ يعدُّ أعرق شعر في الآدابِ العالميَّة كلها ، وتاريخه الأدبي يزيد عن خمسة عشر قرنًا . ونحن العرب حين نقرأُ اليوم الشعر الجاهليَّ وما تلاه ، لا نحس أنَّه بعيدٌ عنا : لغة أوْ دلالة . إنهُ جزءٌ من رصيدنا الثقافيِّ ، وفكرنا الأيديولوجي ، وهو لا يزال يقوم بدوْرٍ مهمٍّ في تشكيلِ كثيرٍ من قيمنا ومثلنا . أكثر من هذا نحس أنهُ جزءٌ منا ، وأننا جزءٌ منه . وتلكَ - على سبيل المثال - مقطوعة لشاعرٍ قديم مغمور هو « قريط بن أنيف » ، وقد افتتح بها أبو تمام (١٩٠ - ٢٣١ هـ) ديوان « الحماسة » . ورغم مضيّ ما يزيد عن ألف وأربعمائة سنة - لا زلنا نكرِّر مقطوعتَه ونعجب بها ، ونتمثَّلها في مواقف كثيرةٍ من أمور حياتنا المعاصِرة ، وهي تمضي على هذا النحو :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مازنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إبلي ... بَنو اللّقيطةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيبانا
إذَنْ لَقامَ بِنَصْري مَعْشَرٌ خُشُنٌ ... عِنْدَ الحَفيظَةِ إنْ ذُو لُوثَةٍ لانا
قَوْمٌ إذا الشَّرَّ أبْدى ناجِزَيْهِ لَهُمْ ... طاروا إلَيْهِ زَرافاتٍ و وِحْدانا
لا يَسْألونَ أخاهُمْ حينَ يَنْدُبُهُمْ ... في النّائِباتِ عَلى ما قالَ بُرْهانا
لَكِنَّ قَوْمي وإنْ كانوا ذَوي عَدَد ... لَيْسوا مِنَ الشَّرِّ في شيءٍ وإنْ هانا
يُجْزَوْنَ مِنْ ظُلْم أهْلِ الظُّلْم مَغْفِرَةً ... ومِنْ إساءَةِ أهْلِ السّوءِ إحْسانا
كَأَنَّ ربَّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِخَشْيَتِهِ ... سِواهم في جَميع النّاس إنْسانا
فَلَيْتَ لي بِهِمْ قَوْمًا إذا ركِبُوا ... شَدّوا الإغارَةَ فُرْسانًا ورُكْبانا [١]

فهذه الأبياتُ تمثِّل خَصلةً من أهم خصال العرب ، حيث يبدون - أحيانًا - متفرقين في أوقات السِّلم ، لكنهم سَرعان ما يجتمعونَ إذا أصيب قُطرٌ منهم بمصيبة . عند ذاك يتوحَّدون دون طلب ، ويتكاتفونَ دون نداء ؛ ذلك ما يشير إليه الشاعر بقوله :

لا يَسْألونَ أخاهُم حينَ يَنْدُبُهُمْ ... في النّائِباتِ عَلى ما قال بُرْهانا

أكثر من هذا فإن الشِّعْر العربيَّ يمثِّلُ نسيجًا متشابه الخيوطِ والخطوط ، إذ ليست المضامينُ - وحدها - هي التي توحِّد عُرى تراثنا الشِّعريِّ فحسب ، وإنما قضايا الشَّكل - أيضًا - لا تزال حتى اليوم متقاربة بدرجة واضحة . **والقضية التي نريد إثباتها - من خلال هذه الدراسة - هي أن الشِّعر العربيَّ تراثٌ متَّصل ، وأنه على الرغم من كثرة ما مرّ به من حركات التَّطور والتَّجديد - في القديم والحديث - لا يزالُ متحفِّظًا بالمبادئ الأساسيَّة التي تشكِّل جمالياتهِ ، وتجسّد**

خصوصياتهِ ، وتُميِّزُه عن أيّ شعر في أية لغة أخرى .

***

هناك سمة مهمَّة ينفَرد بها الشِّعْرُ العربيُّ – دون غيره من أشعار اللُّغات الأخرى – هي الموسيقى الخاصة به . وذلك ما يعنيه أستاذنا د. شوقي ضيف حين يذكر : « ولعلَّ موسيقى شعر لم تنتظم نِسَبُها وتتكامل ، كما تكاملتْ وانتظمتْ في شعرنا العربيِّ منذ أقدم عصوره ، إذْ تتساوى الحركاتُ والسكناتُ في كلِّ بيت من القَصيدة ، ملتقية دائمًا عند قافية توثق وحدة النَّغم ، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيْت وترديده على السَّمع . ولا شك في أن هذا التَّكامل والانتظام إنما جاءَ من تعانُق تلحين الغناء وحركات الرَّقص وضرباته مع شعرنا في نشأته ، مما جعله يستوفي النَّغم الطوال والقصار ومواقع النَّبرات والنقرات ، ويتمسَّك بقرار القافية الثابت ، حتى تتمَّ للنغم وحدته ، وتتضح رناته في كلِّ بيت . وقد عبّر حسان بن ثابت تعبيرًا واضحًا عما استقر في نفسه ونفس شعراء الجاهلية والمخضرمين من العَلاقة الوطيدة بين الشعر والغناء ، إذْ قال :

تَغَنَّ بالشِّعْرِ إمّا كُنْتَ قائِلَهُ ... إنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِّعْرِ مِضْمارُ (٢)

إن الوزن العروضي الذي يكفل للشِّعر العربيِّ طبيعة موسيقيَّة خاصَّة – والقافية التي تنتظم إيقاع القصيدة من البدء إلى الختام ، يحققان لشعرنا موسيقى منفردة ، لأن أشعارَ الآدابِ الأخرى تعتمدُ على المقاطع المتساوية أو غير المتساوية أو المقاطع المنبورة أو المضغوطة . وإذا كانت أشعارُ الآداب الأخرى يمكن أن نتلمسَ لها قاعدةً في مجال الوزن ، فإنه يصعبُ أن نجدَ لها نظامًا موحدًا في القافية – كما هو الحال في قافية الشعر العربي .

إن الموسيقى – التي تحققها وَحدةُ الوزنِ واطِّراد القافية في القصيدة الواحدة ، وهي الحدّ الجامع المانع والشرط الفارق – تعدّ في الشِّعر العربيِّ أكملَ وأجمل من غيره من أشعار الآداب الأخرى . وقد يرجع هذا إلى **اقتران الشعر العربي – عند نشأته الأولى – بالغناء والرقص** ، وقد يرجع – أيضًا – إلى طبيعة اللُّغة العربيَّة نفسها ، حيث إن لها طريقةً خاصَّةً في تكوين بنية الكلمة ، وتركيب بناء الجملة . وهذا ما يؤكده أحمد شوقي بقوله :

إنَّ الَّذي مَلأَ اللُّغاتِ مَحاسِنًا ... جَعَلَ الجَمالَ وسِرَّهُ في الضَّادِ

نودُّ أن نصلَ – بناء على ما سبق – إلى أن الشِّعْر العربيَّ له طبيعةٌ موسيقيةٌ وفنيةٌ خاصَّة بالنسبة للشِّعر العالميِّ ، وأنه يعدُّ واسطة العقْد فيما أبدعه العرب من تراثٍ أدبيٍّ في كل العصور . وقد

روي عن النبيّ ﷺ أنه قال : « **لا تَدَع العَرَبُ الشِّعْرَ حَتّى تَدَعَ الإبلُ الحَنينَ** » . وكان ابن عباس – رضي الله عنه – يقولُ : « **إذا قَرَأْتُمْ شَيْئًا في كِتابِ الله فَلَمْ تَعْرِفوه ، فاطْلُبوه في أشْعارِ العَرَبِ ، فإنَّ الشِّعْرَ ديوانُ العرب .** » (٣)

وقد ظلَّ الشِّعرُ العربيُّ يتمتَّعُ بمسيرة أدبية محافظة هي إلى القداسة الروحيّة أقرب ، لأنه انتشر في ظلِّ انتشار الإسلام ، وتعريب البلاد التي دخلتْ في دين الله ، من هنا فإنه يشكِّل تراثًا مُتَّصِلَ الحَلقات ، متوارث الخَصائص والسِّمات ، كأنما هو وَحدة واحدة وطبيعة مشتركة . ولم تقدر أيةُ حركةٍ أدبيَّة أن تتجاوزَ جوهرَ ما تقوم عليه العمليَّةُ الإبداعيَّةُ ، وإنما كلُّ تجديد فيه كان محدودًا بخطًى محسوبة ، لا تخل بقواعد الصَّنعة وأصول الشعرية ، من أجل هذا نريد أن نثبتَ أن شعرنا اليوم – رغم بعض المحاولات التَّجديديَّة التي يقوم بها بعضُ الشُّعراء المعاصرينَ – لا يزال محتفظًا ومحافظًا على جوهرِ ما كان وما يكون به الشِّعرُ العربيُّ شعرًا ، أي أن ثمة صلاتٍ فنية تربط بين شعر امرئ القيس الكندي ، وزهير بن أبي سلمى المزنيّ ، وعنترة بن شداد العبسي ، وبين شعر بدر شاكر السياب العراقي ، وصلاح عبد الصبور المصري ، ونزار قباني السوري ، ومحمود درويش الفلسطيني ، وغازي القصيبي السُّعودي ، وعبد العزيز المقالح اليمني . كيف نؤكِّد صدقَ هذه المقولة ؟ تلك هي القضيَّة التي نحاولُ سبْر غورها وكشف سر غموضها .

***

٢– المشهد الشِّعري المعاصر

ثمة قدرٌ من التَّعارُض أو التقابل يبدو – جليّا – لمن يتأمَّل المشهدَ الشعريَّ في عالمنا العربيِّ المعاصر ، فقد تحوّل الشعر – وهو أعرقُ نوع أدبيٍّ في تُراثِ الأمَّة – إلى عدة مسارات متباينة . . أوْ أشكال متباعدة ، مع وجود قدر من الاختلافِ أو الخصومة على مستوى التَّشكيل والرؤية . وصار كلُّ فريقٍ بما لديْهم فرحون ، يروْن أن الشَّكلَ الذي يبدعون في إطاره ، هو الشعرُ – ولا شعرَ سواه . وقد يتجاوزُ أنصارُ كل فريق – أحيانًا – حدَّ الخصومة الأدبية ، ويتَّهمونَ سواهم بتهم عريضةٍ باطلة ، فيرى فريقٌ أنهم – وحدهم – حماةُ التُّراث والأصالة ، ويعتقد آخرون أنهم أصحَابُ النَّهضة والتَّجديد ، وفريق ثالث يظنونَ أنهم أنصارُ الحداثة والمعاصرة ، وأن من حَقِّهم أن يبتدعوا أشكالاً أدبيَّة ، لا عَلاقة لها بتراثِ الأمَّة ومبادئ الشِّعر ، التي أطلق عليها بعضُ النقاد القدماء تقاليد عمود الشعر العربي .

وتوضيح أسس هذه التَّعارُضات التي يطرحها المشهدُ الشعريُّ المعاصرُ ، وبيان ما قد يبدو بينها

من تقابل فنيٍّ وتباينٍ شكليٍّ ، يضطرنا إلى قدرٍ من الشَّرح والتَّفصيل ، حتى تتكشَّف أبعاد القضية التي نحن بصدد بحثها ودرسها . إن فهمَ أيةِ ظاهرة أدبيَّة فهمًا موضوعيًا – دون تضخيمٍ أو انكماش – يتطلَّبُ بالضَّرورة تفسير كل ما يتَّصل بها وبيان أسرارها الواضحة والخفية . **والحرص على الحياد والموضوعيَّة – في دراسة الظَّواهر الأدبيَّة – أمر مهمٌّ جدا ، لأن الأدبَ فرعٌ من فروعِ شجرة الفن ، والفن يعتمد – إلى حد كبير – في تقديره والحفاوة به على الذوقِ والعاطفة ونظام التَّربية وتقاليد الجماعة** . وتلك أمور جدٌّ ذاتية وجدانية ، يصعب الاتفاقُ حولَها والإجماع عليها . لكن ذلك لا يحول دون محاولة التَّقويم الموضوعيِّ للأشكال المطروحة من خلال المشْهد الشعريِّ المعاصر ، وهي تتمثَّل في :

(أ)القصيدة العموديَّة .

(ب) قصيدة شعر التَّفعيلة .

(جـ) قصيدة الشِّعر العامي (النبطي) .

(د) قصيدة النَّثر .

***

٣– القصيدة العموديَّة

هناك فريقٌ من الشُّعراء العربِ المعاصرين ، يبدعون شعرَهم من خلال الشَّكل التَّقليدي الموروث ، ويتمسَّكون بنسقٍ ما يمكن أن نسميه « القصيدة العمودية » ، التي تحافظ على المفهوم القديم للشِّعر من حيث كونه كلامًا موزونًا مقفى له معنى . وهذا الشَّكل يحافظ على تقاليد عمود الشِّعر العربيِّ – التي جمعها المرزوقي في مقدِّمة شرحه لحماسة أبي تمام ، وهي تتمثَّل فيما يلي : « شَرَفُ المعنى وصِحَّتُه ، وجَزالةُ اللَّفظِ واستقامته ، والإصابةُ في الوصْف . ومن اجتماعِ هذه الثَّلاثة كثرتْ سوائرُ الأمثال ، وشواردُ الأبيات ، والمقاربةُ في التَّشبيه ، والتحامُ أجزاء النَّظمِ والتئامها ، على تخيُّرٍ من لذيذِ الوَزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلةُ اللَّفظِ للمعنى ، وشدةُ اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . » (٤)

وهذا النسقُ العموديُّ المحافظ يمثِّل الإطارَ العام لقصيد الشِّعر العربيِّ منذ العصر الجاهلي حتى المرحلة الآنية في كل بيئات الشِّعر العربيِّ : شرقًا وغربًا . وخلال هذه المسيرة الطَّويلة العريضة – عبر الزمان والمكان – لم يدرْ بخلد أيٍّ من شعراء التَّجديد – في أية مرحلةٍ أو بيئة – أن يثورَ على قاعدة الوزن ، وثنائية الشطر . . و وحدة القافية . معنى هذا أن **شكلَ القصيدِ العربيِّ قد اكتسب قدرًا من القَداسةِ الأدبيَّةِ ، من هنا التزم به وحافظ عليه الشُّعراء الذين حسن إسلامُهم ، والذين**

زاغت قلوبُهم ، بل لقد التزم به الشُّعراءُ المسيحيّونَ واليهود ، والشُّعراء العربُ والشُّعراء المولدون . كل هؤلاء وأولئك . . لم يقوموا بمحاولة للخروج البيّن على تقاليد الشِّعر الموروث ، وظل الشاعرُ العربيُّ محافظًا على هذا النسق حتى العصر الحديث . كما نجد في هذيْن البيتين اللذين يرددهما رفاعة الطهطاوي كثيرًا :

إلى العربيِّ مِلْ في نَظْمِ شِعْرٍ فَذاكَ لِسانُ أرْبابِ الكَمالِ
فَشِعْرُ الفُرْسِ أسْكَرَنا بِجامٍ وشِعْرُ التُّرْكِ طُرِّزَ بالخَيالِ (٥)

وقد ظل الشُّعراء العربُ – في العصر الحديثِ – يكتبونَ شعرهم في إطار هذا الشَّكل الموروث في مرحلة الإحياءِ والبعث الأدبي وفي مرحلة التَّجديد الرومانسي وفي مرحلة الواقعيَّة المعاصرة . **وأنصار هذا الشَّكل من الشعراء – والنقاد والجمهور – موجودونَ في كلِّ قطرٍ عربيٍّ، ويتمسكونَ به تمسُّكًا أقربَ إلى التَّعصُّبِ والتَّحدّي والفخر ، ويرون أنهم المحافظون – وحدهم – على قداسة النسق الموروث وتقاليده الفنية ، التي تصلح لكل زمان ومكان ، وأنه قادرٌ على استيعابِ عناصر التَّجديد ، دون أي تغيير في شكله أو تبديل في نظامه** .

ومن الإنصافِ أن نذكر أن الموقفَ الأدبيَّ لهؤلاء الشُّعراءِ المحافظينَ غيرُ موحَّد ، فمنهم من يكتبُ من منظورٍ إحيائيٍّ تقليديٍّ ، ومن يكتب تعبيرًا عن موقفٍ رومانسيٍّ ، ومن يعكس رؤيةً واقعيَّةً ملتزمة ، بمعنى هذا أن **وحدة الشَّكلِ قد لا تفضي – بالضَّرورة – إلى تماثُلٍ في الموقف الأدبي** ، الذي ينضوي تحته شعراءُ الاتِّجاه الفنيّ الواحد .

وشعراء هذا الاتِّجاه – كما ذكرنا – موجودونَ اليوم في كلِّ قُطْرٍ عربيٍّ . . ويصعبُ حصرُ أسمائِهم ، ومنهم شعراء كبار القامةِ ، وشعراء متواضعونَ فنيّا . وهذا جزءٌ من قصيدة للشاعر المصري **يس الفيل** ، نقدِّمه على سبيل المثال لهذا النسق المحافظ من الشِّعر العموديِّ – عنوانها :

رَمَضانُ

كُلُّ الشُّهور مَباهِجٌ وسُرورُ رَمَضانُ ، أَنْتَ عَلى الدُّهورِ أميرُ
رَمَضانُ حَسْبُكَ أَنْ تَجيءَ مُؤَكِّدًا مَعْنى اليَقين لِمَنْ غَزاهُ فُتورُ
شَهَواتُ نَفْسي تَسْتَرِدُّ خَلاصَها ما رَفَّ مِنْكَ سَنًى ، وفاحَ عَبيرُ
وأَكادُ أَحْتَضِنُ الوُجودَ بِفَرْحَةٍ وبِغَيْرِ أَجْنِحَةٍ إِلَيْكَ أطيرُ
قَدَرُ المَحَبَّةِ أنْ أكونَ مَعَ الهَوى حَيْثُ انْتَهى ، وأَسيرُ حينَ يَسيرُ
هِيَ فَرْحَةُ المَحْرومِ أَدْرَكَ وِرْدَهُ وإِلَيْهِ عادَ غَديرُهُ المَطْمورُ
واليَوْمَ عادَ مَعَ الصِّيامِ نُزوعُهُ لِلذُّرا سَمَتْ ، وبِها تَحَلَّقَ نورُ

***

رَمَضانُ عُذْرًا أنْ تَكونَ مَطِيَّتي ... لِلقُرْبِ مِنْكَ عَواطِفٌ وشُعورُ
أنا لَسْتُ أُدْرِكُ ما أُريدُ ، ولَيْتَني ... أدْرَكْتُ ، لارْتَفَعَتْ إلَيْكَ بُدورُ
ولِرافَقَتْكَ مِنَ السَّماءِ مَواكِبٌ ... جَذْلى ، تُكَبِّرُ ما احْتَفَتْ بِكَ دُورُ
لَكِنَّما أنا في مَدارِ مَحَبَّتي ... بَشَرٌ يُريدُ ، فَيَعْتَريهِ قُصورُ
أمَلي يَئِنُّ عَلى مَرافِئِ هِمَّتي ... وتَخَلُّفي - أبَدًا - عَلَيَّ يَجورُ
وأنا المُحِبُّ ، وبِالمَحَبَّةِ أصْطَلي ... وبِمِرْجَلي ألَقُ الضِّياءِ يَمورُ
يَزْدادُ يا رَمَضانُ فيكَ تَدَلُّهي ... فَمَتى وكَيْفَ كَما أُريدُ أَصيرُ (٦)

مثال آخر من الشِّعْر العمودي للشّاعر اليمني **عبد الله البردُوني** من قصيدة بعنوان :

الغزْوُ منَ الدّاخلِ

فَظيعٌ جَهْلُ ما يَجْري ... وأفْظَعُ مِنْهُ أنْ تَدْري
وهَلْ تَدْريـنَ يـا صَنْعا ... مَنِ الْمُسْتَعْمِرُ السِّرِّي ؟!
غُـزاةٌ لا أُشاهِدُهُـمْ ... وسَيْفُ الغَزْوِ في صَدْري
فَقَدْ يَأتونَ تَبْغًا في ... سَجائِرَ لَوْنُها يُغْري
وفـي صَدَقـاتِ وَحْشـيٍّ ... يُؤَنْسِنُ وَجْهَهُ الصَّخْري
وفـي أهْـدابِ أُنْثـى فـي ... مَناديلِ الهَوى القَهْري
وفـي سِـرْوالِ أُسْتـاذٍ ... وتَحْتَ عِمامَةِ الْمُقْري
وفـي أقْـراصِ مَنْـعِ الحَمْلِ ... فـي أُنْبوبَـةِ الحِبْـرِ
وفـي حُرِّيَّـةِ الغَثْـيا ... ن فـي عَبْثِيَّـةِ العُمْـرِ
وفي عَوْدِ احْتِلالِ الأمْسِ ... فـي تَشْكيلِـهِ العَصْري
وفـي قِنِّيْنَـةِ الوِيْسكـي ... وفي قارورَةِ العِطْرِ
ويَتَخَفَّـوْنَ فـي جِلْـدي ... ويَنْسَلّونَ مِـنْ شَعْـري
وفَـوْقَ وُجوهِهِـمْ وَجْهـي ... وتَحْـتَ خُيولِهِمْ ظَهْري
غُـزاةُ اليَـوْمِ كالطّاعـونِ ... يَخْفى ، وهُوَ يَسْتَشْري
يُحَجِّرُ مَـوْلِدَ الآتـي ... يُوَشِّي الحاضِرَ الْمُزْري
فَظيعٌ جَهْلُ ما يَجْري ... وأفْظَعُ مِنْهُ أنْ تَدْري (٧)

***

هذا مثالٌ آخر وأخير من الشِّعر العمودي للشاعر السُّعودي المعاصر **عبد الرحمن العشماوي** من قصيدة له بعنوان « **جولة مع جواد الشعر** » وهو يدافع فيها – بحرارة – عن الشكل العمودي ، وهو ما أسماه – في ثنايا القصيدة – شعر « أوزان الخليل » . وهذا هو المقطع الأخير منها :

يا عازفَ الحَرْفِ هَذا الفَجْرُ يَرْمُقُنا ... وقَدْ تَضاءَلَ في وِجْدانِهِ الفَلَقُ
ما زِلْتُ أسْأَلُ نَفْسي ، وهِيَ صادِقَةٌ ... والفَجْرُ مِنْ سُلْطانِ اللَّيْلِ يَنْعَتِقُ
لِمَنْ أُكَحِّلُ عَيْنَ الشِّعْرِ في زَمَنٍ ... فُرْسانُهُ لَعِبُوا بالنّارِ واحْتَرَقوا
لِمَنْ نُرَقِّصُ أوْزانَ الخَليلِ وَما ... في قَوْمِنا فارِسٌ إلا بِهِ رَهَقُ
لِمَنْ تُصَفِّفُ أشْعاري ضَفائِرَها ... والسّامِعونَ بِماءِ اللَّهْوِ قَدْ شَرِقوا
لِمَنْ أُغَرِّدُ والأحْداثُ تَكْشِفُ لي ... عَنْ ساقِها ، وسَرايا أُمَّتي مِزَقُ
وكَيْفَ أرْكَبُ في بَحْرِ الرَّوِيِّ سُفُنًا ... جَرَتْ ، وما عُدْتُ في رُبَّانِها أثِقُ
ما بالُ غُرَّةِ هَذا اليَوْمِ باهِتَةٌ ... كأَنَّما هِيَ في وَجْهِ الضُّحَى بَهَقُ
مُتْ يا سُؤالي ، فَكُلُّ الرّاكِضينَ إلى ... أَوْهامِهِمْ ذَهَبوا ، والثّابتونَ بَقوا
يا عازفَ الحَرْفِ : ما كُلُّ الشُّداةِ شَدَوْا ... ولا جَميعُ القَوافي ريحُها عَبَقُ
جَوادُ شِعْرِكَ ما زالَتْ حَوافِرُهُ ... تَشْدُو ، وما زالَ في المَيْدانِ يَنْطَلِقُ
إنْ خَبَّرَتْ عَنْ فَناءِ اللَّيْلِ شَمْسُ ضُحًى ... فَسَوْفَ يُخْبِرُنا عَنْ مَوْتِها الشَّفَقُ
آمَنْتُ أَنَّ كِتابَ اللهِ مُنْقِذُنا ... مِنَ الضَّياعِ ، إذا تاهَتْ بنا الطُّرُقُ (٨)

ونختم حديثنا عن الشَّكل العموديِّ في أدبنا المعاصر بأن شعراءه كثيرونَ ، ويصعب حصرُهم . ولكن الذي نؤكِّده هو ما سبق أن أشرنا إليه من أن هؤلاء الشُّعراء لا يصدرون في شعرهم عن موقفٍ أدبيٍّ واحد ، وإنما يعبرون عن رؤًى شتّى ، ومواقف متعدِّدة : فمنهم الإحْيائي ، والرومانسي ، والواقعي . وتلك قضيَّة تحتاجُ إلى وقفةٍ خاصَّة .

***

٤– شِعر التَّفعيلة

ثمة فريقٌ آخر من الشُّعراء يمارسون كتابةَ القَصيدة من خلال شكلٍ جديدٍ شاع وانتشر بصورةٍ لافتة في معظم الأقطار العربيَّة مع نهاية النِّصف الأوَّل من القرن العشرين . **وهذا « الشِّعر الجديدُ لم يلغِ الوزنَ ولا القافية** ، لكنه أباح لنفسه – وهذا حقٌّ لا مراء فيه – أن يدخل تعديلاً جوهريًا عليهما ، لكي يحقِّق بهما الشاعرُ من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ، ما لم يكن الإطارُ القديمُ

يُسعِفُ على تحقيقه . فلم يعد الشاعرُ حين يكتبُ القَصيدةَ الجديدةَ ، يرتبط بشكلٍ معين ثابت للبيت ذي الشَّطرَيْن وذي التَّفعيلات المتساوِيَة العدد والمتوازنة في هذيْن الشَّطرَيْن . وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبياتِ بالروي المتكرِّر أو المنوّع على نظامٍ ثابت . »(٩)

وهذا الشَّكلُ الجديدُ يعدُّ أكثر حركات التَّجديد – في تاريخ الشِّعر العربيِّ – خروجًا على النسق القديم ، وتحررًا من القواعد التَّقليديَّة لوحدتي الوزن والقافية . وفي إطار هذا الشَّكل هجر الشعراء الأوزان المركبة (مختلفة التفعيلة) ، ومالوا إلى توظيف الأوزان الصافية (واحدة التفعيلة) ، التي تتمثَّل في سبعة أوزان هي :

١ – **الوافر**: ست تفعيلات من مفاعلتن .

٢– **الكامل**: ست تفعيلات من متفاعلن .

٣– **الهزج**: أربع تفعيلات من مفاعيلن .

٤– **الرجز**: ست تفعيلات من مستفعلن .

٥– **الرمل**: ست تفعيلات من فاعلاتُن .

٦– **المتقارب** : ثماني تفعيلات من فعولن .

٧– **المتدارك** : ثماني تفعيلات من فاعلن .

الشَّكل الجديد – إذن – لم يتخلَّ عن الوزن ، لكنه التزم بتفعيلةٍ واحدة ، لكي تتيح له حرية أكبر في نظم الشعر . وأدى هذا إلى استخدام السَّطر بدلاً من البيت . والسطر الشعري يكاد لا يتفق مع ما قبل أوْ ما بعد في عدد التفعيلات . كما نجد هذا في المقطع من قصيدة بعنوان « **أنشودة المطر** » **للشاعر العراقي بدر شاكر السياب** :

« ومُنْذُ أنْ كُنَّا صِغارًا ، كانَتِ السَّماءُ
تُغَيِّمُ في الشِّتاء
ويَهْطِلُ المَطَرْ
وكُلُّ عام – حينَ يَعْشَبُ الثَّرى – نَجوعْ
ما مَرَّ عامٌ والعِراقُ لَيْسَ فيه جوع
مطَرْ
مَطَرْ

مَطَرْ
في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَرْ
حَمْراءَ أَوْ صَفْراءَ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ
وكُلِّ دَمْعَةٍ مِن الجياعِ والعُراهْ
وكُلِّ قَطْرَةٍ تُراقُ مِنْ دَمِ العَبيدْ
فَهْيَ ابْتِسامٌ في انْتِظارِ مَبْسَمٍ جَديدْ
أوْ حَلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلى فَمِ الوَليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ واهِبِ الحَياه !
مَطَرْ
مَطَرْ
مَطَرْ
سَيَعْشَبُ العِراقُ بالمَطَرْ . . . » (١٠)

***

الركنُ الثاني : الذي أصابه قدرٌ كبيرٌ مِنَ التَّغيير – بعد الوزن – هو « القافية » ، والقافية في اللُّغة مؤخرة العنق ، وفي اصطلاحِ العَروضيين آخر البيت ، أو كما قال الخليل : هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرِّك الذي قبله . وهي تَلزم في كلِّ القصيدة من أولها إلى آخرها ، بل أحيانًا منذ الشَّطر الأول فيها ، وهذا يُسمَّى (التَّصريع) - كما نجد في مطلع معظم قصائد الشِّعر العربيِّ - منذ الجاهليَّة حتى العصر الحديث . وهذا مثال على ذلك من شعر **أبي الطَّيب المتنبي** :

أَوَدُّ مِنَ الأيَّامِ ما لا تَوَدُّهُ ... وأشْكو إلَيْها بَيْنَنا وهيَ جُنْدُهُ
يُباعِدْنَ حِبًا يَجْتَمِعْنَ و وَصْلُهُ ... فَكَيْفَ بِحِبٍّ يَجْتَمِعْنَ وصدُّهُ
أَبى خُلُقُ الدُّنْيا حَبيبًا تُديمُهُ ... فَما طَلَبي مِنْها حَبيبًا تَرُدُّهُ (١١)

وقد استغنى الشاعرُ المعاصرُ عن القافية بوضعها القديم ، « لكنَّهُ ألزم نفسَه مقابلَ ذلك بنوعٍ من القافية المتحرِّرة ، تلك التي لا ترتبطُ بسابقتها أو لاحقتها إلا ارتباط انسجام وتآلُفٍ ، دونَ اشتراكٍ مُلزم في حروف الرويّ . وبذلك صارت النِّهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقيَّة الجزئيَّة في السَّطر الشِّعري هي القافية ، من حيث إنها النِّهاية الوحيدة التي ترتاحُ إليها النفسُ في ذلك

الموضع . فالقافية في الشِّعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقيَّة للسَّطْر الشِّعري ، وهي أنسبُ نهاية لهذا السَّطر من الناحية الإيقاعيَّة . من هنا كانت صعوبة القافية في الشِّعر الجديد ، وكانت قيمتها الفنية كذلك . » (١٢)

ومما هو جديرٌ بالذِّكر أن الجيلَ الأوَّلَ من شعراء شعر التَّفعيلة ، كانوا يحرصون على وجود القافية بشكلٍ أو بآخر ، لكن الأجيالَ التالية تخلَّت عنها ، وتخففتْ منها ، أو كادت .

ويمكن أن نجمل أهمَّ مظاهر التغيير فيما يلي :

العنصر	الشعر العمودي	الشعر الجديد
الوحدة	البيت	السطر
الوزن	تام أوْ مجزوء	التَّفعيلة
القافية	موجودة بشكل كلي أو جزئي	التَّخفف منها نسبيًا
الإيقاع	عال جزل	هادئ هامس
خصائص عامة	يصلح للإلقاء	أنسب للقراءة
	أقرب إلى الغناء والإنشاد	أقرب إلى الرسم والتصوير

وهذا النسق الشِّعري الجديد يطلق عليه عدة تسميات أو مصطلحات نختصرُها فيما يأتي :

١– الشِّعر المرسَل المنطلق : running blank verse ، والوَحْدة فيه هي الجملة التامَّة المعنى ، التي قد تستغرقُ سَطْرين أو ثلاثة دون أن يقفَ القارئ إلا عند نهايتها . وهذا معنى المنطلق ، أما معنى المرسل فذلك يعني أنه خالٍ من القافية .

وهذا المصطلح أطلقه علي أحمد باكثير على الشِّعر الذي استخدمه في مسرحياتِهِ المترجمة والمؤلفة شعرًا منذ سنة ١٩٣٧ (١٣) .

٢– الشِّعر الجديد : وقد استخدمه محمد النويهي في كتابه : قضية الشِّعر الجديد – على أساس أنه مقابل الشعر القديم .

وقد استخدمه كثيرون منهم : النعمان القاضي في كتابه : شعر التَّفعيلة والتُّراث .

٥- **الشعر الواقعي** : لأنه نشأ في ظلِّ المذهب الواقعي في أدبنا العربي الحديث .

٦- **الشعر المعاصر** : مصطلح يدلُّ على أنه ظهر وازدهرَ في المرحلة المعاصِرة ، وهي لا تزيد عن حدود جيل ، أي حوالى ثلث قرن تقريبًا . وأهم من أطلقه : نازك الملائكة – عز الدين إسماعيل – طه وادي .

٧- **الشعر المهموس** : مصطلح أطلقه محمد مندور في مقدمة ديوان ملك عبد العزيز الأول « أغاني الصبا » سنة ١٩٤٨ ، وهو يعني بذلك أنه شعر هامس الموسيقى هادئ الإيقاع .

٨- **الشعر الحديث** : على أساس أنه نشأ في العصر الحديث ، وبعض الباحثين يرجعون بداياته إلى مسرح شوقي الشعري سنة ١٩٢٧ (١٤) .

٩- **الشعر الحداثي** : هذا المصطلح يعني أنه شعر ظهر وانتشر في ظل الدَّعوة إلى الحداثة والتَّجديد في الأدب والفكرِ في الفترة المعاصرة (١٥) .

ومما هو جدير بالذكر في هذا المجال أن مصطلح « الشِّعر الحرّ » (١٦) يعدُّ من أكثر المصطلحات شيوعًا على ألسنة المثقَّفين والنّقاد والشعراء ، رغم أن الذين أطلقوها في البداية هم خصوم هذا الشِّعر ورافضوه . وكانوا يعنون بذلك أنه شعر « متحرِّر » من أهم قواعد الشِّعر القديم ، وعاجز عن التَّمسُّك بقواعده الفنيَّة الصَّعبة – من وجهة نظرهم – التي تتمثَّل في وَحدة الوزن ، وتكرار القافية ، وفصاحة التَّعبير ، والحرص على مبادئ البلاغةِ القديمة ؛ معنى ذلك أن هذه التَّسمية كانت تحمل – في البداية – قدرًا من التَّهَكُّم والسُّخرية ، لكن الخصوم والأنصار أصبحوا يستعملونها – اليوم – دون قصدٍ لأي من معاني الازْدِراء ، التي صاحبت نشأةَ هذه التَّسمية .

أما التَّسمية التي نؤثر استخدامها ، ونميل إليها أكثر من غيرها فهي : « الشِّعر المعاصِر » ، على أساس أنه شعر يحمل أهم خصائص المرحلة المعاصرة : فنيًا وزمانيًا – في آنٍ واحدٍ .

***

وقد انتشر هذا النَّسق الشِّعريُّ المعاصرُ في كل الأقطار العربيَّة تقريبًا ، بل إن حصاده – كمّا وكيفًا – يزيد ويعلو على ما يُبْدِعُ من شعر في إطار الشَّكل العموديِّ الموروث . وهذا يدلُّ على أن حدَّة الصِّراع بين أنصار الشَّكلَيْن : شعراء ونقادًا وجمهورًا – قد هدأتْ إلى حدٍّ كبير .

ويمكن أن نتلمَّس أهمَّ جماليات الشِّعر المعاصر في مرحلة البداية من خلال تأمُّل قصيدة

للشاعر المصري **صلاح عبد الصبور** (١٩٣١ - ١٩٨١) من ديوانه الأول « الناس في بلادي » (١٩٥٦) عنوانها :

الألْفاظ

« فَلْيَعْبَثْ حَلْقُكِ بالألْفاظ . الألْفاظ (هواء)
مَنْ يُمْسِكهُ أو يُمْسِكها . . . تِلْكَ الألْفاظُ الجَوْفاء
لَكِنْ هَذي الألْفاظُ ، تَهُبُّ هُبوبَ الرّيحِ عَلى وَجْهي
آنًا تُدْفيني الألْفاظُ الحَرَّى
وتُقَفْقِفُني الألْفاظُ البارِدَةُ الرَّعْناءْ
لَفْظٌ حالِمْ
في حِضْنِ النّيل الباسِمْ
لَفْظٌ مُصْمتْ
وأكادُ أصيح بقائِلِهِ : اصْمُتْ
فالجرحُ تُدَغْدِغُهُ الألْفاظْ
لَفْظٌ قاتِلْ
ذو ألْفِ لِسانٍ تَنْفُثُ سُمّا
أَوْ لَفْظٌ يُرْديني . . لا قَطْرَةُ دَمّ
والسِّكّينُ الألْفاظُ تَشُقُّ اللَّحْمْ
وأظَلُّ أُسائِلُ : ماذا تَعْني في خاطِرِك الألْفاظ ؟
ألْفاظٌ قاتِلَةٌ في رِفْق ، خالِصَةُ الكَفَّيْنِ مِنَ الدَّمّ
أشْياء تافِهَةٌ هي عِنْدَكِ . . ألْفاظ
كُفِّي كُفِّي ، إنَّ الألْفاظَ ثِمارُ الأشْجارْ
أبْهى ما تَحْمِلُ مِنْ نَوّارْ
وكَما أنَّ الشَّجَرَ الطَّيِّبْ
يُعْطي ثَمَرًا طَيِّبْ
فالإنْسانُ الطَّيِّبْ
لا يَنْطِقُ إلا اللَّفْظَ الطَّيِّبْ
يا سَيِّدَتي ، يا نَبْتَ الصَّحْراءِ الجَرْداءْ

فَلْتَقْتَصِدِي في الألْفاظْ
الألْفاظِ الجَوْفاء . . . »[١٧]

ويمكن أن نوجزَ أهمَّ جماليات الشِّعر المعاصر من خلال هذه القصيدة – وغيرها – عند شعراء الجيل الأوّل فيما يلي :

١- وضعُ عنوان للقَصيدة .

٢- طول السَّطر الشِّعري نسبيًا .

٣- الحرصُ على وجود القافية مع التَّنويع فيها .

٤- سهولةُ المفردات وقربها من لغة الحياة اليوميَّة .

٥- تكرار بعض الألفاظ أو العبارات .

٦- التَّخفُّف من عناصر البلاغةِ التَّقليديَّة .

٧- واقعيَّة المعنى وبساطة الصورة الشِّعريَّة .

٨- التناصُّ من التراث الديني والتاريخي والأدبي .

٩- توظيف الرمز والأسطورة مع الحرص على وضوحهما .

١٠- الميل إلى قصر حجم القصيدة – نسبيًا .

١١- المضمون الملتزم بتصوير بعض القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة الساخِنة .

***

٥- تحوُّل الْمَسيرة

قصيدة الشِّعر المعاصر قصيدة متمرِّدةٌ إلى حد ما ؛ لذلك سرعان ما تغيَّرتْ جمالياتُها على أيدي شعراء الجيل الثاني ، الذي خلف جيل الروّاد – وأخذت تتخفَّف من بعض المبادئ الفنيَّة التي كانت متحقِّقة في شعر معظم الروّاد .

وأهم ما طرأ من تغييرٍ على شعر الجيلِ التالي لجيل الروّاد ، يمكن أن نحصرَه فيما يلي :

١- تعمُّد إخفات صوت الموسيقى .

٢- استبدالُ القافية بالإيقاع ، وبالتالي التَّخفُّف الواضح من وجود القافية حتى بشكلٍ جزئيٍّ في معظم القصيدة .

٣- استبدالُ السطر الشِّعري بالمقطع القائم على التَّدوير أو التَّضمين - أحيانًا .

٤- مزيد من سهولةِ مفردات المعجم الشِّعري .

٥- استخدام بعض ألفاظ صادمة أو جارحة أو خارجة أو نابية - أحيانًا .

٦- التأثُّر بفنون أدبيَّة أخرى مثل القصَّة والمسرح .

٧- توظيف الرمز والأسطورة سواء من التُّراث القومي أو التُّراث العالمي .

٨- التأثر النِّسْبي بالفن التشكيلي . . والمونتاج السينمائي .

٩- العنايةُ بطريقة كتابة القصيدة ، وهذا يتضح من خلال الحرص على : توظيف أدوات التَّرقيم المختلِفة ، وعلامات التَّعجُّب ، والاستفهام ، والأقواس ، وأدوات التَّنصيص ، وترتيب المقاطع حسابيًا (١-٢-٣-٤ . . .) ورسم بعض الأشكال الهندسية ، وكتابة بعض السطور بطريقة خاصة .

١٠- طول حجم القصيدة . . هناك - أحيانًا - القصيدة الديوان .

١١- الجرأة في طرح بعض القضايا والمواقف على المستوى الفكري ، والسِّياسي ، والإنساني .

***

وهذا مثالٌ يعكسُ التغيُّر النِّسبيَّ في جماليات القصيدة المعاصرة بعد جيل الروّاد ، وهو مقطع من قصيدة طويلة للشاعرِ الفلسطيني **سميح القاسم** بعنوان : « **في ذكرى المعتصم** » وهي مكتوبةٌ في إحدى وعشرين صفحة ، والمقطع المختار - منها - عنوانه :

الجسرُ

« سأَعْبُرُ جسْرَكَ الْمَشْئومَ . . يا تَيّارَ أحْزاني
سأَعْبُرُه بلا خَوْفٍ لِشَطِّ العالَمِ الثّاني
فإنَّ نداءَ أطفالي
وَراءَ الأُفُقِ إعْصارٌ يُزَلْزِلُني
لآتيهمْ على أنْقاضِ أجْيالٍ وأجْيالِ
وإنَّ نداءَ أجْدادي
وَراءَ خُطايَ يَدْفَعُني

ريحُ الحُزْنِ والأشْواقِ تَحْمِلُني
إلى فِرْدَوسِيَ الغَالي
وعَبْرَ ضَبابِ أبْعادي
مَناراتٌ تُضِيءُ الدَّرْب
وتُلْهِمُني أغاني الحُبِّ
وأُبَّهَةَ ، وأفْراحًا . . لأعْيادي
ومِنْ تاريخِ خُذْلاني وأمْجادي
يَدٌ مَخْضوبَةٌ تَمْتَدّ
وصَوْتٌ هازِمٌ كالرَّعْدْ
شُجاعٌ . . صارِمُ الإيقاعِ . . يَصْرُخُ بي :
تَخَيَّرْ أيُّها العَرَبيُّ
طريقُ العارِ مَفْتوحٌ لِكُلِّ زَمانْ
ودَرْبُ المَجْد . . هَلْ تَفْهَم ؟ . . دَرْبُ المَجْد
فَخُذْ مِنْ أدْمُعي ما شِئْتَ
سَأُوقِدُ مشْعلي بِدَمي
وأصْبُغُ رايَتي بِدَمي
سَأَفْقِدُ لُقْمَتي الشَّوْهاءَ ، أحْفَى ، أشْتَهي ، أعْرَى
وأمْلأ مَعدَتي . . شِعْرا
فَقَدْ أَقْسَمْتُ . . قَدْ أَقْسَمْتُ
بالميلادِ في أعْماقِ إنْساني
سَأَعْبُرُ جِسْرَكَ المَشئوم
يا تَيّارَ أحْزاني
سَأَعْبُرُهُ . . سَأَعْبُرُهُ
لِشَطِّ العالَمِ الثّاني . » (١٨)

***

بيدَ أن التغيير في حركة الشِّعر المعاصر لم تتوقَّف عندما قام به شعَراءُ الجيلِ الثاني ، وإنما ظلَّت مسيرةُ التَّغيير عالية / حادة / رافضة ، حتى بالنسبة لتراث روّاد الحركة المعاصرة ؛ وذلك يعني أنه

في حدود كل عشر سنوات – تقريبًا – يظهرُ جيلٌ جديدٌ من الشُّعراء ، يعلنون رفضهم وتمرّدهم ، حتى على من سبقوهم مباشرة . وبعضهم يغالي في التَّجريب – وليس التَّجديد – غلوا بعيدًا على مستوى التَّشكيل الجماليِّ والموقف الأدبيِّ ، بدرجة تشي بأن بعضَهم عازمونَ على تقديم معايير جمالية مخالفة للموروث ، ورافضة لما هو مألوف ومعروف . كما نجد في هذا النص على سبيل المثال – للشاعر التونسي **الطاهر الهمَّامي** ، وعنوانه :

مَقولةُ سيّدي القاموس

« يَقولُ سيّدي القاموسْ
وكانَ رَحِمَهُ اللهْ
يَهْوَى التَّثاؤبَ والجُلوسْ
النَّقْدُ مِنْ : نَقَدَ العُصْفورُ البَيْضَةَ
والْمَصْدَرُ نَقْدًا
ومِنْهُ النُّقود
واللَّفْظُ جِسْمٌ روحُهُ الْمَعْنى
والأدَبُ مَأْساةٌ أوْ لا يَكونْ
والشِّعْرُ كَلامٌ مَوزونٌ مُقَفًّى
ماءٌ سَلْسَبيلٌ
وعَسَلٌ مَصَفّى
والشُّعَراءُ يَتَّبِعُهُمُ الغاوُونْ
وأعْذَبُ الشِّعْرِ أكْذَبُهُ
والعَرَبِيَّةُ أفْصَحُ اللُّغاتْ
وحُبُّ الوَطَنِ مِنَ الإيْمانْ
يَقولُ سَيِّدي القاموسْ
وكان رَعاهُ اللهُ
أغْبَرُ اللَّوْنِ عَبُوسْ :
النِّساءُ حَبائِلُ الشَّيْطانْ
وكُلُّ مَنْ عَلَيْها فانْ

وخَيْرُ الأمورِ الوَسَطْ
لا جَديدَ تَحْتَ الشَّمْسْ
ولَيْسَ في الإمْكانِ
أبْدَعُ مِمّا جَرى
أَوْ أَحْسنُ مِمّا كان
يَقولُ العالم العَلامَهْ
الفَهّامَهْ
الغَوّاصَهْ
الطَّيّارَهْ
الرَّشاشَةُ المِدْفَعِيّةُ الثَّقيلَهْ
وكانَ عَلى جَنْبَيْه عَلامَهْ
عَلامَةُ العِلْمِ والمَهارَهْ :
اللَّيْلُ لَيْلٌ والنَّهارُ نَهارُ والأرْضُ فيها الماءُ والأشْجارُ
والإنْسانُ يَمْشي عَلى أربَعْ
وشَطْرُ المائَةِ خَمْسونْ
يَقولُ سَيِّدي القاموسْ
وكانَ حَفِظَهُ اللهُ ، يَحْفَظُ ودائعَ السّوسْ . . » (١٩)

***

٦- محاوَلَةٌ للتَّأمُّل والتَّقويم

ذكرنا – في بداية هذه الدراسة – أن **قصيدتي النَّثر** ، **والشِّعر العامي** لهما وجودٌ متميز على خارطة الأدب العربيِّ المعاصر ، وأن لهما حضورًا واضحًا في المشهد الشعريِّ بدرجة يمكن أن توهم – بشكل أو بآخر – بأنهما يزاحمان الشِّعرَ بفرعيه : العمودي والحرّ . بيد أن الرأي الصّواب – من وجهة نظرنا – أن هذين النوعين من الكتابة الأدبيَّة بعيدان بعدًا شديدًا عن مجال الشِّعر الفصيح ؛ لذلك فإننا **نُرجئ الحديثَ عنهما إلى مناسبة أخرى** .

***

في نهاية حديثنا عن الشِّعر الفصيحِ : العمودي والحرّ – نشيرُ إلى أن هناك بعضَ السَّلبيات

عند بعض شعراء كلا الشّكلين ، نوجزها فيما يأتي :

أولا - بالنِّسبةِ للشّكلِ العموديِّ المحافظِ

يلاحظُ أن بعض الشعراء - أحيانًا - يشكِّلون تجارِب فنيَّة هشَّة ، لا تقدِّم جديدًا على مستوى الموقف أو الأداة ، ولا تهتمُّ بعمق الرؤية ، أو جودة التَّخييل ، أو إضافة معنى جديد مدهش ، لأن معظمَهم مشغول - في المقام الأول - بشعر المدح والمناسبات ؛ من هنا تبدو القصيدة لديهم ثوبًا فضفاضًا ، يُعنى بالصِّياغة اللَّفظية والموسيقى الشّكلية - دونما اهتمامٍ واضحٍ بالمعنى أو المضمون .

وهذه قصيدة من الشِّعر العمودي للشاعر السوداني **التيجاني يوسف بشير** ، عنوانها :

الخُرْطوم

مَدينَةٌ كالزَّهْرَةِ الْمُونِقَه   تَنْفَحُ بالطِّيْبِ عَلى قُطْرِها
ضِفافُها السِّحْرِيَّةُ الْمُورِقَهْ   يَخْفُقُ قَلْبُ النِّيلِ في صَدْرِها
تَحْسَبُها أغْنِيَّةً مُطْرَقَهْ   نَغْمُها الحُسْنُ عَلى نَهْرِها
مُبْهَمَةٌ أَلْحانُها مُطْلَقَهْ   رَجْعُها الصَّيْدحُ مِنْ طَيْرِها
وشَمْسُها الخَمْرِيَّةُ الْمُشْرِقَهْ   تَفْرُغُ كَأْسَ الضَّوْءِ في بَدْرِها (٢٠)

***

مثال آخر من الشِّعر العمودي للشاعر السعودي **سعد البواردي** وهو جزءٌ من قصيدة عنوانها :

رِسالةٌ إلى سُوقِ عُكاظ

عُكاظُ .. فيك تَناغى الجَرْسُ والنَّغْمُ   اليَوْمَ يَوْمُك .. سَجِّلْ أيُّها القَلَمُ
عُكاظُ .. الضّادُ ، لَمْ تَعْقَم.. وما هَرِمَتْ   عُكاظُ .. الضّادُ خَصْبٌ .. بَلْ هي الهَرَمُ
إطْلالَةُ الفِكْرِ مِنْ واديك خالِدَةٌ   لا الجَهْلُ يَحْجُبُها .. لا الذُّلُّ .. لا الظُّلْمُ
في كُلِّ حَبَّةِ رَمْلٍ مِنْك مَلْحَمَةٌ   يفيضُها في عُراك الفِكْرِ مُلْتَحِمُ
مَرْحَى ثَقيفٌ فَفَي واديك جَمْهَرَةٌ   تَوافَدوا مِنْ صقاعِ الأرْضِ وازْدَحَموا
مِنْ كُلِّ صَوْبٍ أهلّوا ، يَطْبَعونَ خُطًى   عَلى جبينك .. قَلْبٌ يَجْتَلي وَفَمُ
شَوارِدُ الشِّعْرِ حَطَّتْ فَهِيَ طائِعَةٌ   وهاجسُ الشِّعْرِ يَزْهو ، فَهوَ مُبْتَسِمُ
ما بَيْنَ جَنْبَيْكَ نَبْضُ الفِكْرِ مُنْطَلِقٌ   وفَوْقَ جيدِك عِقْدُ الشِّعرِ مُنْتَظِمُ (٢١)

ثانيًا – أما شُعراءُ التَّفعيلة المجددون

فقد وقع بعضُهم فيما تحدث عنه أستاذنا د . شوقي ضيف – تحت عنوان : « نواقص الإيقاع » ، حيث يرى أن الاعتمادَ على التَّفعيلة ، وإهمال القافية يؤديان إلى نثريَّة الشِّعر الحرِّ(٢٢) .

كما أن بعضَ هؤلاء الشُّعراء **يتعمَّدون التَّغريب والغموض والبُعد عن المألوف** في المعاني ، والصور ، والرموز ، والأساطير ، وعدم العناية بتَرابط المعنى ، وتآلُف جزئي الصورة ، وصدمة القارئ ببعض الرؤى الغامضة ، أو المعاني الغريبة ، أو المفردات الخارجة . . أو التَّكلُّف في طريقة كتابةِ القَصيدة ، واستخدام أدوات التَّرقيم ، و وضع بعض أجزاء منها داخل أقواس ، أو كتابتها ببنط مختَلِف ، ورسم بعض الكلمات داخل أشكال هندسيَّة ، أو وضع بعض النقاط بدلاً من كلمة أو عبارة . كما يستجيبون أحيانًا لمنطق التَّداعي وما قد يجرُّ إليه السياقُ اللُّغويُّ أو سياق الموقف ، مع الحرص على استخدام بعض المفردات المألوفة وبعض التعبيرات والمعاني المتداولة .

***

وهذه قصيدةٌ للشاعر المصري **محمد عفيفي مطر** تعكس قدرًا من الغموضِ والتَّعقيد ، وبعض ما طرأ على القصيدة المعاصرة باسم التَّجديد ، وعنوانها :

العُرْسُ العَظيمُ

« يا جَبَلَ الشِّعْر
طَيَّرْتَ ضَفائِرَكَ الصَّخْرِيَّهْ
فاخْتَبَأَتْ فيها الشَّمْسُ نَهارًا بَعْدَ نَهارْ
وانْعَقَدَتْ في جَنْبيكَ عُروقُ الثَّلْجْ
وانْطَفَأَتْ فَوْقَ السَّفْحِ النّار . .

***

في لَيْلَةِ عُرْسِكَ يا أيُّوبْ
سَيَحُطُّ عَلى مِئْذَنةِ الصَّيْف
قَمَرٌ ثَلْجِيٌّ مَصْلوبْ
في لَيْلَةِ عُرْسِكَ يا أيوبْ

سَيَحُطُّ البومُ عَلى ضِفافِ اللَّيل
ويَطيرُ الصَّقْرُ الأَسْوَدُ في التَّبَّانَهْ
فَتَفِرُّ نُجومُ اللَّيْلِ مُطْفَأَةً مِنْ غَيْرِ مَدارْ
في لَيْلَةِ عُرْسِكَ يا أيوبْ
سَيُساقُ إلَيْكَ الهَوْدَجُ مَطْوِيًا مِنْ غَيْرِ عَرُوسْ
سَتُمَدُّ إلَيْكَ مَوائِدُ لا يَعْمُرُها غَيْرُ السّوس
وَسَيَرْقُصُ في مَحْفِلِكَ جَرادُ الصَّيْف
وتَموءُ القِطَطُ اللَّيْلِيَّة
في لَيْلَةِ عُرْسِكَ يا أيوبْ
سَتُزَفُّ وَحيدًا مَعْصوبَ الرَّأْسْ
وتُفاجَأُ فَوْقَ سَريرِ العُرْس
بالعَتْمَةِ والصَّمْت الثَّيِّبْ

***

أَيوبْ
مُطَّرَحٌ تَحْتَ بُروق مُطْفَأَةٍ ، لَمْ تُثْمِرْ نارًا ومُوسيقى
تَنْغَرِسُ حَوافِرُ لَيْلٍ قاسٍ في جَنْبَيْه
يَتَحَجَّرُ لَيْلُ الحُبِّ الأخْرَسِ في عَيْنَيْه
فَيَمُرُّ وَحيدًا في الظُّلُماتْ
يَتَحَسَّسُ وَجْهَ الرّيفِ السّابحِ في رَدَهاتِ الصَّمْت
يَنْتَظِرُ سُقوطَ القَنْطَرَةِ اللَّيْلَهْ
وهُبوطَ الجِسْرِ إلى الأَغْوار
أيّوبْ
طَوَّحَهُ العالَمُ في مِشْنَقَةِ الشَّمْسْ
فانْتَظَرَ – أمامَ البَرْزَخ – أنْ يَتَقَدَّم نَحْوَ المَوْتْ
أَوْ يَرْجِعَ مُخْضَرَّ الرِّئَتَيْنْ
مُمْتَلِئًا بالآياتِ الأَرْضِيَّةْ
أيّوبْ

مُرْتَعِشٌ تَحْتَ عَباءَةِ مَوْتٍ ، لا يَأْخُذُهُ أو يُبْقيه
أَمْرَضَهُ أَنَّ الشَّمْسَ الأولى لم تَتَفَجَّر في رَحِمِ الظُّلُماتِ
أَمْرَضَهُ أَنَّ الشَّجَرَ الأَقْدَسَ لَمْ يَتَهَدَّلْ بالأَثْمارْ
أَمْرَضَهُ أَنَّ الطِّينَةَ شاخَتْ قَبْلَ النُّطْفَةِ والتَّكوين
فانْتَظَرَ وَحيدًا أَنْ يَصْعَقَهُ بَرْقُ العُرْس

***

يا جَبَلَ الشِّعرْ
طَوَّحَني صَمْتُكَ في مِشْنَقَةِ الشَّمْس
هَجَرَتْني إيقاعاتُ النارْ
فانْطَفَأَتْ رُوحي في ثَلْجِ الأَشْعار
ورَكَعْتُ عَلى قافِيَةِ الرُّعْب
فارْحَمْني . .
طَوِّقْني بالصّاعِقَةِ الثَّلْجِيَّةْ
كَي تُرْضِعَ قَلْبي . . تَأْخُذني ما بَيْنَ يَدَيْها الْمُزْهِرَتَيْن
فأنامُ . . ولا أَسْتَيقظ في الأَبَدِيَّة . » (٢٣)

نصل – من خلال ما تقدَّم – إلى أن بعضَ شُعراء الشَّكلين : العمودي والحرّ ، يقعان في بعض المزالق الفنيَّة ؛ لأن كلَّ فريق منهم يُخاصم الآخر ، إنْ لم يحاربه – أحيانًا – ويعاديه فكريًا وفنيًا . تخاصم الرفاق والضَّحيَّة هو الشِّعر . فشعراء الاتِّجاه العموديِّ مصرون على التَّقليد والعزف على الأوتار القديمة ، بينما شعراء التَّفعيلة راغبون بقوةٍ في مجاراة الاتِّجاهات العالميَّة ، والسَّعي المطرد في طريق التَّجديد والحداثة .

***

أما الفريق الثالث .. الذين يجمعونَ بين الأصالة والمعاصرة من خلال أيٍّ من النسقيْن ، فقليلٌ ما هم . لكنَّهم وحدهم هم الذين يصنعونَ النَّماذج الجيدة والتَّجارب الفنيَّة الناضِجة . من هنا ندعو إلى ضرورة المصالحة والتَّوفيق ، والمزج بين الأصيل والوافد ، بين القديم والجديد . إن الإنسانَ يسعى على قدمين ، ويعمل بيديْن ، ويرى بعينيْن ، ويسمع بأذنيْن . كذلك ينبغي أن **نأخذَ بأفضل ما في التُّراثين : القومي والعالمي** ، إذْ يستحيل أن نعيش بغير الماضي ، ويصعب أن

نحيا بدون الحاضر . إنهما قطبان مختلفان ، لكنهما يفجران شرارةَ التَّطوير والتَّنوير . بغير هذه المصالحة الأدبيَّة والنَّظرة التَّوفيقيَّة ، سنظلُّ نعاني من صراعٍ لا جدوى منه ، وتحزّبٍ لا فائدةَ له . **إن الشِّعر العربيَّ تراثٌ متَّصِل ، ولن يصلحَ حاضرهُ إلا بما صَلح به ماضيه .**

إن الشِّعر ليس مجرد رصٍّ كلماتٍ أو تعبئة قوالب . كما أنه ليس رموزًا وألغازًا ، وليس إهدارًا لأجملَ ما فيه وهو تلقائيَّة التَّجربة ، وموسيقيَّة الأداة ، وإشراقُ العبارةِ ، وجودة المفردات . وإذا كانت النَّظرةُ المستقبليَّةُ تُبيحُ للشاعر العربيِّ أنْ يفتِّشَ في الحضارة العالميَّة المعاصِرة عما يغذي ثقافته ويجوِّد أدواتِه ، فإن الرؤيةَ المصيريَّةَ توجب عليه - حقًا وصدقًا - أي يعي تراثَ الأمَّة ، وأن يحافظَ على ما يصلح للاستمرار في ثقافة الجماعة . **لن يصحَّ إلا الصَّحيح في الحياة والفكرِ والفنِّ . لن ينموَ ويثمرَ ويستمرَّ إلا ما يتلاءم مع طبيعة الواقع القوميِّ الذي نبت فيه .. وهذا ما يؤكِّد ضرورة الجمع بين متطلبات الأصالة والمعاصرة في آن واحد . وذلك ما عناه أحمد شوقي بقوله :**

الشِّعْـــرُ صِنْفان : فَباقٍ عَلى قائِلِهِ ، أو ذاهِبٌ يَــوْمَ قِيـــلْ
ما فيــهِ عَصْـــرِيٌّ ولا دارِسٌ الدَّهْرُ عُمْرٌ للقَريضِ الأصيـــلْ (٢٤)

ننتهي – من كل ما تقدّم – إلى أننا لا نؤثر شكلاً شعريًا على آخر ، لأن :
القَضيَّةَ الحقيقيَّةَ في أدبنا المعاصر
قضيةُ شعرٍ لا شكل
ونحن مع كلِّ شعرٍ
يمتلكُ أدوات الفنِّ
ويستشرفُ آمالَ الإنسانِ العربي .

اللهُّم بلغتُ .. اللهمَّ فاشهدْ ..!!

طه وادي

***

الهوامش

الفصل الأول

(١) ديوان البارودي ، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ . جـ ١ ، ص٥٦ .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال . ط ١٠ بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٥ . ص ١٠ .

(٣) لمزيد من التفاصيل يراجع : طه وادي : شعر ناجي ، ص ١١٥ وما بعدها .

(٤) من ذلك على سبيل المثال قصيدة : نابليون والساحر المصري . عبد الرحمن شكري : ديوان شكري . منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٦٠ . ص ٢٠٥ .

(٥) ديوان البارودي . جـ ٣ ، ص ٦ .

(٦) علي محمود طه : الديوان ، تقديم سهيل أيوب . دمشق ، دار اليقظة العربية . ص ٥١٥ .

(٧) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر . بيروت ، دار العودة . ١٩٦٩ . ص ١٩ .

(٨) ديوان رفاعة الطهطاوي . جمع ودراسة : طه وادي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة [illegible] ١٩٧٩ ، ص ٤٨ .

الفصل الثاني

(١) أدب الفلاحين ، جمع أحمد شوقي عبد الحكيم . القاهرة ، دار النشر المتحدة ، ١٩٥٧ . ص ٧٩ .

(٢) إرنست همنجواي : العجوز والبحر ، تعريب صالح جودت . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د.ت . ص ١١١ .

(٣) ديوان بدر شاكر السياب ، الجزء الأول من الأعمال الكاملة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ . ص ٣١٧ .

(٤) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧١ . ص ١٨٩ .

(٥) هكذا أصبح اسم الشاعر العاشق عروة بن حزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء وموته ، ويرددون معاني قصيدته بشعر عامي .

(٦) كلمة إشفاق في اللهجة العراقية (والكويتية) الدارجة .

الفصل الثالث

(١) راجع القصيدة كاملة في : مرثية للعمر الجميل لأحمد عبد المعطي حجازي . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ . ص ٥ .

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي : مدينة بلا قلب . ط ٢ القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ . ص ١١١ .

(٣) أحمد عبد المعطي حجازي : أوراس . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ . ص ٤٣ .

(٤) أحمد عبد المعطي حجازي : مدينة بلا قلب ، ص ١١٤ .

(٥) من هذه القصائد الطويلة في شعر السياب على سبيل المثال لا الحصر : غريب على الخليج - جيكور والمدينة - رؤيا عام ١٩٥٦ - المسيح بعد الصلب - أنشودة المطر- بورسعيد - المومس العمياء - حفارو القبور ، في ديوان « أنشودة المطر » سنة ١٩٦٠ . المعبد الغريق - أم البروم، في ديوان « المعبد الغريق » سنة ١٩٦٢ . سفر أيوب - قصيدة إلى العراق الثائر ، في ديوان « منزل الأقنان » سنة ١٩٦٢ . نسيم من القبر ، في ديوان « شناشيل ابنة الجلبي » سنة ١٩٦٣ .

(٦) أحمد عبد المعطي حجازي : مرثية للعمر الجميل ، ص ٨ - ٢١ .

(٧) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، المؤسسة المصرية ،١٩٧١ ، ص ١٥ .

(٨) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٦٥ . ص ٢٤٣ .

(٩) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ٢٤٣ .

(١٠) أحمد عبد المعطي حجازي : مدينة بلا قلب ، ص ١٩٢ .

الفصل الرابع

(١) صدر للشاعر بعد ذلك أربعة دواوين هي : أجراس المساء - تأملات في المدن الحجرية- البحر موعدنا - مرايا النهار البعيد .

(٢) قلبي وغازلة الثوب الأزرق . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٥ . ص ١٧٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٤) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء . بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩ . ص ٧٥ .

(٥) قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ١٤ .

(٦) حديقة الشتاء ، ص ١٢ .

(٧) راجع قصيدة بنفس العنوان في ديوان « الصراخ في الآبار القديمة ». بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٧٤ . ص ١٢ .

(٨) الصراخ في الآبار القديمة ، ص ١٦ .

(٩) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ، ص ٦٠ .

(١٠) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ٢٨ .

(١١) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء ، ص ١٦ .

(١٢) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ، ص ١١٣ .

(١٣) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة د. شكري عياد . القاهرة ، دار الكاتب العربي ،

١٩٦٧ . ص ٢٥٧ .

(١٤) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ٦٥ .

(١٥) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغازلة الثوب الأزرق ، ص ١٧٠ .

(١٦) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء ، ص ٨١ .

(١٧) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ، ص ١٠٢ .

الفصل الخامس

(١) دواوين الشاعرعبد العزيز المقالح التي قامت عليها الدراسة هي : مأرب يتكلم (بالاشتراك مع عبده عثمان) . تعز ، الدار الحديثة ، ١٩٧١ – لا بد من صنعاء . تعز ، الدار الحديثة ، ١٩٧١ – رسالة إلى سيف بن ذي يزن . تعز ، الدار الحديثة ، ١٩٧٢ – هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٤ – عودة وضاح اليمن . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ .

(٢) لمزيد من التفصيل عن « أصوات الشعر » يراجع : طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٧٦ . ص ٧٦ .

(٣) المرجع السابق ، ٧٩ ، ١٠١ .

(٤) راجع على نفس المثال قصيدة أخرى للشاعر بعنوان : « تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب » . (عودة وضاح اليمن ، ص ٩٢) .

(٥) أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة ، المكتبة التجارية ، د. ت . جـ ٢ ، ص ٤٠ .

(٦) طه حسين : حافظ وشوقي . القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٢ ، ص ٢٧ .

(٧) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ١٢٤ .

(٨) « المسراوية » مصطلح أطلقه توفيق الحكيم لأول مرة على محاولة أدبية تسمى « بنك القلق » – ١٩٦٦ ، حاول أن يزاوج فيها بين تقاليد المسرح والرواية .

(٩) Sharpless, F. Parvin: *Symbol and Myth in Modern Literature.* New Jersey, Hayden Book Company. p. 12.

(١٠) Richards, I. A.: *Practical Criticism.* London, Routledge, 1937. p. 189.

الفصل السادس

(١) محمد عفيفي مطر : شهادة البكاء في زمن الضحك . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ ، ص ١٦ .

(٢) محمد عفيفي مطر : كتاب الأرض والدم . بغداد ، وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٢ . ص ٤٢ . والمقطع المستشهد به جزء من القصيدة المركبة « إيقاع الغرق » .

(٣) طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٧٦ . ص ٩٥ .

الفصل السابع

(١) أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . ط ٢ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ . ص ٢٥ .

(٢) أمل دنقل : لا تصالح ، أو الوصايا العشر . بيروت ، جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني ، ١٩٨١ . ص ٢٢ .

(٣) يراجع نص القصيدة في : مجلة إبداع - العدد الأول . القاهرة ، يناير ١٩٨١ . والقصيدة من بحر « المتدارك » و وحدته العروضية (فاعلن) .

(٤) Turner, G. W.: *Stylistics*. London, Penguin Books, 1973. p. 23.

(٥) شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب . الرياض ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ . ص ١٣٨ .

(٦) أبو الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٦٣ . جـ ١ ، ص ٢١٧ .

(٧) أمل دنقل : تعليق على ما حدث . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ . ص ١٠٦ .

الفصل الثامن

(١) فتحي سعيد : ديوان بعض هذا العقيق . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ . ص ٦٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٦ .

(٤) النعمان القاضي : [illegible] الشعبية والتراث . القاهرة . دار الثقافة . ١٩٧٧ . ص ١ .

(٥) لمزيد من التفاصيل عن دور القافية في التراث العربي يراجع : د. حسين نصار : القافية في العروض والأدب . القاهرة . دار المعارف ، ١٩٨٠ . ص ٣٣٣ ، وما بعدها .

(٦) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . ط ٥ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ . ص ٢٩١ .

(٧) بعض هذا العقيق ، ص ٣٤ .

الفصل التاسع

(١) ملك عبد العزيز : مقدمة ديوان « أغاني الصبا » . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ . ص ١٨ .

(٢) أغاني الصبا ، ص ١٠٧ .

(٣) صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٤ .

(٤) صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٤ .

(٥) مقدمة أغاني الصبا ، ص ٢٠ .

(٦) طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . ط٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ . ص ٦٤ ، ٦٩ .

(٧) مقدمة أغاني الصبا ، ص ٢٠ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١١ .

(١٠) المصدر السابق، ص ١٠ .

(١١) ملك عبد العزيز : ألمس قلب الأشياء . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ . ص ٤٨ .

(١٢) ملك عبد العزيز : بحر الصمت . القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ . ص ٩٣ .

(١٣) أغاني الصبا ، ص ٥٤ .

(١٤) محمد مندور : تلميذتي . . زوجتي . . شاعرة نجمة الغروب . مقالة بجريدة الجمهورية - القاهرة ، عدد (٨/ ٤/ ١٩٦٠) .

(١٥) طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي . القاهرة ، دارالمعارف ، ١٩٨١ . ص ١٤٠ .

(١٦) راجع نص القصيدة في ديوان «أغاني الصبا» ، ص ١٠٣ .

(١٧) أغاني الصبا ، ص ١٦٦ .

(١٨) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . ط ٣ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ ، ص ٤١٢ .

(١٩) مقدمة أغاني الصبا ، ص ١٥ .

(٢٠) بدر شاكر السياب : ديوان أنشودة المطر . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ . ص ٦٨ .

(٢١) ملك عبد العزيز : قال المساء . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٦ . ص ١٢ .

(٢٢) ملك عبد العزيز : بحر الصمت . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ . ص ٣ .

(٢٣) ديوان «بحر الصمت» ، ص ٤٠ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٢٥) ملك عبد العزيز : أغنيات الليل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ . ص ٨ .

(٢٦) ملك عبد العزيز : أن ألمس قلب الأشياء . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤ . ص ٤١ .

(٢٧) المصدر السابق، ص ٦٠ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٨٢ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٨٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٩٦ .

(٣٢) ملك عبد العزيز : أغنيات الليل ، ص ٦٥ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٧٠ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٣ .

(٣٦ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣ .

(٣٧) مصطفى ناصف : الصورة الفنية . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة . ص ٢١٠ .

(٣٨) لمزيد من التفاصيل يراجع : طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة ، ص ١٢٨ .

(٣٩) كتبت الشاعرة هذه القصيدة سنة ١٩٥٩ ، حينما اعتقل بعض الذين يمثلون الفكر اليساري في مصر .

(٤٠) ديوان قال المساء ، ص ٣٩ .

(٤١) أهم الدراسات التي صدرت عنها :

- محمد مندور : مقدمة ديوان أحلام الصبا .

- ملك عبد العزيز : مقدمة ديوان أحلام الصبا .

- محمد مندور : تلميذتي . . زوجتي . . شاعرة نجمة الغروب . جريدة الجمهورية - القاهرة ٨/ ٤/ ١٩٦٠ .

- عبده بدوي : قال المساء - عرض ونقد . القاهرة ، مجلة الكتاب العربي ، إبريل ١٩٦٧ .

- علي عشري زايد : الرفاهة والإحساس والكلمة في ديوان أغنيات الليل . القاهرة ، مجلة الشعر ، العدد ١٨ ، إبريل ١٩٨٠ .

الفصل العاشر

(١) علي أحمد باكثير : السماء أو إخناتون ونفرتيتي . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٤٠ ، وراجع له أيضًا : « المسرحية من خلال تجاربي الشخصية » . القاهرة ، المعهد العالي للدراسات العربية . ص ١٢ .

(٢) مسرحية إخناتون ونفرتيتي ، ص ٣٣ .

(٣) لمزيد من التفصيل يراجع :

Lukach, G.: *The Historical Novel* . London, Compton , 1962. p. 332.

(٤) عبد المنعم تليمة : مقال في كتاب . . حركات التجديد في الأدب العربي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٥ . ص ٢٠٩ .

(٥) صلاح عبدالصبور : بعد أن يموت الملك . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٧٣ . ص ٣٤ - ٣٧ .

(٦) المسرحية ، ص ١٨ .

(٧) المسرحية ، ص ٢٥ .

(٨) المسرحية ، ص ٥٦ .

(٩) المسرحية ، ص ٥٩ - ٦١ .

(١٠) المسرحية ، ص ٦٦ .

(١١) المسرحية ، ص ٩٠ .

(١٢) المسرحية ، ص ١٢٤ .

(١٣) المسرحية ، ص ١٥٩ .

(١٤) *Modern Drama* , ed. by Anthony Caputi . Norton , 1966.p. xi

(١٥) المسرحية ، ص ٣٨ .

(١٦) المسرحية ، ص ١٠ .

(١٧) إريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . بيروت ، المكتبة العصرية ، سنة ١٩٦٨ ، ص

٧٩ ، ٨٦ .

(١٨) المسرحية ، ص ١٦ ، ١٧ .

(١٩) المسرحية ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

(٢٠) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ . ص ٨ .

(٢١) المسرحية ، ص ١٢٣ .

الفصل الحادي عشر

(١) نجيب سرور : منين أجيب ناس . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ . ص ٣٨ .

(٢) أحمد شوقي عبد الحكيم : أدب الفلاحين . القاهرة ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٥٧ . ص ١١٩ .

(٣) أحمد شوقي : مجنون ليلى . القاهرة ، المكتبة التجارية ، (د.ت). ص ٩٥ .

(٤) طه وادي : أحمد شوقي والأدب العربي الحديث . القاهرة ، روز اليوسف ، ١٩٧٣ . ص ٢٣٠ .

الفصل الثاني عشر

(١) عبد الحي دياب : شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث . القاهرة ، النهضة العربية ، ١٩٦٩ . ص ٦٤ .

(٢) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . القاهرة ، دار الهلال ، سنة ١٩٧٢ . ص ١٥١ .

(٣) عباس محمود العقاد : ديوان العقاد . القاهرة ، المقتطف والمقطم ، ١٩٢٨ . ص ٨ - ٩ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٤٣ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

(٨) المصدر السابق ، ص ١٩٤ .

(٩) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي . القاهرة ، نهضة مصر . جـ ١ ، ص ٨٢ .

(١٠) ديوان العقاد ، ص ٢٣٨ .

(١١) يراجع التقديم كاملاً ، ص ٣ - ٧ .

(١٢) عباس محمود العقاد : خمسة دواوين للعقاد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ص ٣٩٢ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٣٩٨ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٩٩ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٩١ .

(١٧) تراجع القصيدة كاملة ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٣٦٥ .

(١٩) طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . ط٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ . ص ٤٤ ، ٤٥ .

الفصل الثالث عشر

(١) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي . القاهرة ، نهضة مصر ، د.ت. جـ ١ .

(٢) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٨ . ص ٨ .

(٣) طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ . ص ٣٠ .

(٤) لمزيد من التفصيل يراجع : شعر ناجي ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٥) المرجع السابق ، ص ٧٩ .

(٦) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧١ . ص ٤ .

(٧) طه وادي : شعر ناجي ، ص ٦٣ وما بعدها .

(٨) أحمد عبيد : مشاهير شعراء العصر . دمشق ، المطبعة العربية ، ١٩٢٢ ، ص ٤٥ – مقدمة صالح جودت لديوان رامي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٥ – نعمات أحمد فؤاد : أحمد رامي . القاهرة ، دار المعارف ، (سلسلة اقرأ) ١٩٧٩ ، ص ٧ – السعيد شوارب : أحمد رامي حياته وشعره ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ، ص ٣٨ .

(٩) مشاهير شعراء العصر ، ص ٥٦ .

(١٠) أحمد رامي ؛ حياته وشعره ، ص ١٠٠ .

(١١) ديوان رامي ، ص ٨ .

(١٢) يراجع النص كاملاً في : رباعيات الخيام ، ترجمة رامي . القاهرة ، مكتبة غريب ، ص ٢٩ .

(١٣) استعنت في تحديد ملامح فلسفة الخيام بقراءة الدكتور إبراهيم شتا للنص الفارسي ، وعنوانه : رباعيات خيام . ط . أمير كبير ، طهران ، سنة ١٣٥٢هـ .

(١٤) رباعيات الخيام ، ص ١٠٠ .

(١٥) راجع رأي المازني كاملاً في حصاد الهشيم . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦١ . ص ٦٠ – ٧٩ .

(١٦) الترجمة الحرفية للدكتور إبراهيم شتا عن : رباعيات خيام – ط أمير كبير ، طهران ، ١٣٥٢هـ .

(١٧) رامي : رباعيات الخيام ، ص ٣٥ .

(١٨) طه وادي : ديوان رفاعة الطهطاوي ، جمع ودراسة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ . ص ٦٣ .

(١٩) حصاد الهشيم ، ص ٧٢ .

(٢٠) أحمد رامي : ديوان رامي . القاهرة ، مطبعة الواعظ ، ١٩١٧ . ص ٨ .

(٢١) ديوان رامي ، ص ٢٨٣ . (٢٢) المصدر السابق ، ص ٣٤٢ .

(٢٣) المصدر السابق، ص ٣٤٠ . (٢٤) المصدر السابق، ص ٢٢٦ .

(٢٥) المصدر السابق، ص ٣٤٥ .

(٢٦) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠٧ .

(٢٧) طه وادي : شعر ناجي ، ص ٨٨ .

(٢٨) ديوان رامي ، ص ٩٦ . (٢٩) المصدر السابق ، ص ١٥٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ . (٣١) المصدر السابق، ص ٢٩ .

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٧ . (٣٣) المصدر السابق، ص ٥١ .

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٣١ . (٣٥) المصدر السابق، ص ١٧٤ .

(٣٦) شعر ناجي ، ص ٨٧ .

(٣٧) لمزيد من التفصيل عن دور اللغة في الشعر يراجع :

- Miller, Robert & Ian Currie: *The Language of Poetry.* London, Heinemann Educational Books, 1976. p. 48.

- Turner, G. W. : *Stylistics.* London, Penguin Books,1973. p. 7-13.

(٣٨) ديوان رامي، ص ٦٩ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(٤٠) نعمات أحمد فؤاد : أحمد رامي . القاهرة ، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ١٩٧٩ ، ص ٩٢ .

(٤١) مقدمة ديوان رامي ، ص ٥ .

(٤٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . القاهرة ، الأنجلو المصرية . القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٢٠٦ .

(٤٣) ذكر صلاح عبد الصبور أن الشاعر الغنائي مرسي جميل عزيز ، أطلق على أحمد رامي - على سبيل السخرية - « الشاعر الخفيف » ، لأنه كان يكثر من استخدام هذا الوزن في شعره .

الفصل الرابع عشر

(١) لمزيد من التفصيل حول شعر علي محمود طه . . يراجع :

- أنور المعداوي : علي محمود طه ؛ الشاعر والإنسان . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٥ .

- شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٤ .

- طه حسين : حديث الأربعاء . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ ، جـ ٣ .

- طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٦ .

- علي محمود طه : ديوان علي محمود طه ، تقديم ودراسة : سهيل أيوب . دمشق ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٢ .

- محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي . نهضة مصر ، ١٩٧٠ . جـ ٢ .

- نازك الملائكة : شعر علي محمود طه . القاهرة ، معهد الدراسات العربية .

الفصل الخامس عشر

(١) نشر هذا المقال في مجلة « الكاتب » المصرية ، مارس ١٩٧٧ .

الفصل السابع عشر

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال . بيروت ، مؤسسة نوفل . ص ١٦ .

(٢) يراجع في هذا المجال :

- خالد سعود الزيد ، أدباء الكويت في قرنين . ط ٣ الكويت ، ذات السلاسل ، ١٩٧٦ .

- مجموعة من الباحثين : دراسات في أدب البحرين . القاهرة ، المنظمة العربية ، ١٩٧٩ .

- أحمد الجدع : شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية . ط ٢ الأردن ، دار الضياء ، ١٩٨٥ .

- ماهر حسن فهمي : تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج . بيروت ، الرسالة ، ١٩٨١ .

- محمد قافود : الأدب القطري الحديث . ط ٢ قطر ، قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٢ .

- محمد سعيد عبد الحليم : الشعر العماني . عمان ، وزارة التراث والثقافة ، ١٩٨٦ .

- وزارة الثقافة العمانية : باقة من الشعر العماني . ط ٢ عمان ، وزارة الثقافة العمانية ، ١٩٨١ .

- عبد الله الطائي : الأدب المعاصر في الخليج العربي . القاهرة ، ١٩٧٤ .

(٣) محمد الفايز : النور من الداخل . الكويت ، ١٩٦٦ . ص ٢٠ .

(٤) خليفة الوقيان : المبحرون مع الرياح . الكويت ، ذات السلاسل ، ١٩٧٤ . ص١٣ .

(٥) مانع سعيد العتيبة : المسيرة . ط ٧ أبو ظبي ، دار الفجر ، ١٩٨٤ . ص ٥٣ .

(٦) وزارة التراث القومي والثقافة : باقة من الشعر العماني، ص ٢٢ .

(٧) مبارك بن سيف آل ثاني : أنشودة الخليج . ط ٢ قطر ، الشرقية ، ١٩٨٤ . ص ١٧ .

(٨) علوي الهاشمي : العصافير وظل الشجرة . البحرين ، الشركة العامة ، ١٩٧٧ . ص ١١ .

(٩) نورة يوسف فخرو : روميات أبي فراس ؛ معجم ودراسة دلالية . رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة، ١٩٨٧ . جـ١ ، ص ٣ .

(١٠) خالد الزيد : خالد الفرج ؛ حياته وآثاره . ط ٢ الكويت ،الربيعان ، سنة ١٩٨٠ . ص ٥٩ .

(١١) النقطة الرابعة : هي الجهة التي توزع المعونات الأمريكية على الدول النامية ، والشاعر يتهكم على بعض الساسة الموالين لأمريكا .

(١٢) مبارك بن سيف آل ثاني : أنشودة الخليج ، ص ١٠٠ .

(١٣) يحيى الجبوري، محمد قافود : ديوان أحمد بن يوسف الجابر . قطر ، الدوحة الحديثة ، ١٩٨٣ . ص ٧٠ .

(١٤) مبارك بن سيف آل ثاني: الليل والضفاف . طبعة قطر الوطنية ، الدوحة ، ١٩٨٣ ، ص ٧ .

(١٥) الليل والضفاف : قصيدة « مسافر على أمواج الخليج » ، ص ٢١ .

(١٦) باقة من الشعر العماني ، ص ١٨ .

(١٧) مانع سعيد العتيبة : المسيرة ، ص ١٠٦ .

(١٨) عبد المعادوة : القطريات . جـ ٣ ، ص ١٤٧ .

(١٩) خليفة الوقيان : تحولات الأزمنة . الكويت ، دار العروبة ، ١٩٨٣ . ص ٣٣ .

(٢٠) خالد سعود الزيد : أدباء الكويت في قرنين . جـ ٢ ، ص ٢٧٧ .

(٢١) أحمد معن : صباح الكتابة . البحرين ، الشرقية ، ١٩٨٤ ، ص٣ .

(٢٢) علي الشرقاوي : المزمور (٢٣) لرحيق المغنين شين . بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٣ . ص ١٧ .

(٢٣) علوي الهاشمي : العصافير وظل الشجرة . الشركة العامة ، ١٩٧٧ . ص ٦٥ .

(٢٤) ماهر حسن فهمي : قضايا في الأدب والنقد . الدوحة ، دار الثقافة ، ١٩٨٦ . ص٢٢٠ .

(٢٥) محمد الفايز : النور من الداخل ، ص ٥١ .

(٢٦) ماهر حسن فهمي : قضايا في الأدب والنقد ، ص ٢٨٠ .

(٢٧) خليفة الوقيان : تحولات الأزمنة . الكويت ، دارالعروبة ،١٩٨٣ . ص ٤٢ .

(٢٨) أبو الطيب المتنبي : ديوان المتنبي .بيروت ، المكتبة الثقافية . ص ٥٤١ .

(٢٩) تحولات الأزمنة ، ص ٢١ .

(٣٠) لمزيد من التفصيل عن الرومانسية والشعر يراجع :

- طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ .

- محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

(٣١) المبحرون مع الرياح . . قصيدة « خيال » ، ص ١١٣ .

(٣٢) تحولات الأزمنة ، ص ١٣٨ .

(٣٣) تحولات الأزمنة – قصيدة « أشواق مبعثرة » ، ص ١٤١ .

(٣٤) المبحرون مع الرياح ، ص ٢٣ .

(٣٥) المصدر السابق، ص ٣٠ .

(٣٦) المصدر السابق، ص ٥٩ .

(٣٧) إبراهيم عبد الرحمن : بين القديم والجديد . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٣ . ص ١٧٧ .

(٣٨) المبحرون مع الرياح ، ص ٢٦ .

(٣٩) تحولات الأزمنة ، قصيدة « القضية » ، ص ٤٧ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

(٤١) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي ، تحقيق عبد المعين خان . مؤسسة الرسالة . بيروت ،١٩٧١ . ص ٣٥ .

(٤٢) المبحرون مع الرياح ، ص ١١٦ .

(٤٣) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، ص ٧٣ .

(٤٤) المبحرون مع الرياح ، ص ١٢٥ .

الفصل الثامن عشر

(١) محمد العيد الخطراوي : شعراء من أرض عبقر ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٣٩٨هـ . جـ ١ ، ص ٢٦ .

(٢) شوقي ضيف : العصر الإسلامي . القاهرة ، دارالمعارف ، ١٩٨١ . ص ٩٥ .

(٣) حسن مصطفى الصيرفي : ديوان « دموع وكبرياء » . نادي المدينة المنورة . ص ١٤ .

(٤) راجع دراسة مطولة عن المعارضة في شعر شوقي عند : طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي . القاهرة، دارالمعارف ، ١٩٤٤ . ص ٣٤ .

(٥) شعراء من أرض عبقر . ج ٢ ، ص ٢٥ .

(٦) هناك مجموعة أخرى من الموسوعات المحلية التي أصدرتها النوادي الأدبية الكثيرة في المملكة ، بالإضافة إلى الكتب التي تدرس شاعرًا واحدًا ، والتي استثنيناها من هذه القائمة .

(٧) شعراء من أرض عبقر ، ص ١٤٧ .

(٨) المصدر السابق . جـ ١ ، ص ١٥٣ .

(٩) المصدر السابق . جـ ٢ ، ص ٧٦ .

(١٠) المصدر السابق . جـ ١ ، ص ١٣٤ .

(١١) من مواليد المدينة المنورة سنة ١٣٤٩ هـ (=١٩٣٠) وهو مثقف عصاميٌّ ، عمل في الصَّحافة والإذاعة ، وشغل بعض الوظائف التَّعليمية والإعلامية . وشارك في تأسيس بعض النوادي وأسهم في نشاطها ، خاصَّة نادي المدينة المنورة الأدبيّ.

من أهم أعماله الشعرية :

١- وراء السراب ، ١٣٧٣هـ (١٩٥٣) / ٢- على دروب الشمس ١٣٩٧هـ / ٣- في ظلال الماء ١٣٩٨ هـ / ٤- على ضفاف العقيق ١٣٩٩هـ / ٥- الجناحان الخافقان ١٤٠٠هـ / ٦- على أطلال إرم (ملحمة شعرية) ١٤٠٠هـ / ٧- بقايا عبير ١٤٠٤هـ / ٨- الفجر الملتهب / ٩- ليالي العقيق / ١٠- تسابيح وتباريح .

وأهم من كتبوا عنه :

- محمد الخطراوي : شعراء من أرض عبقر .
- عمر الساسي : موجز تاريخ الأدب السعودي .
- نادي المدينة الأدبي : موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين .
- عبد الرحمن الوصيفي : الرؤية الإبداعية في شعر هاشم رشيد .
- زرق محمد داود : هاشم رشيد ؛ شعره وشاعريته .

(١٢) الأعمال الكاملة للشاعر . جـ ١ ، ص ١٦ .

(١٣) الأعمال الكاملة . جـ ١ ، ص ٦٧ .

(١٤) الأعمال الكاملة ، جـ ١ ، ص ٧٠ .

(١٥) راجع طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة . ط ٤ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ . ص ٥٨ .

(١٦) الأعمال الكاملة . جـ ١ ، ص ٣٠٩ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٣ .

(١٨) شعراء من أرض عبقر . جـ ١ ، ص ١٥١ .

الفصل التاسع عشر

(١) عباس العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٨ . ص ٤٦ .

(٢) يراجع في هذا المجال :

- هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي . بيروت ، دار العودة ، ١٩٨١ ، ج ١ . ص ٢٠ .
- محمد مندور : الأدب وفنونه . القاهرة ، نهضة مصر ، د.ت . ص ٣٢ .
- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . بيروت ، دارالعودة ، ١٩٧٥ . ص ٣٠٠ .

(٣) شوقي ضيف : العصر الإسلامي . القاهرة ، دار المعارف .

- علي النجدي ناصف : القصة في الشعر العربي . القاهرة ، نهضة مصر .
- طه وادي : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . القاهرة ، دار النشر للجامعات ، ١٩٩٦ .
- عبد الملك مرتاض : القصة في الأدب العربي القديم . الشركة الجزائرية .

(٤) طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ ، ص ٥ وما بعدها .

(٥) يذهب الناقد الأمريكي ألبرت كوك إلى أن « الشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية ، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة ». راجع مقالاً بعنوان « لغة الفن القصصي » في كتابنا « دراسات في نقد الرواية » ، ص ٢٣٥ .

(٦) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل التكريتي ؛ مراجعة حياة شرارة . بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ١٩٨٦ .

(٧) عزيزة مريدن : القصة الشعرية في العصر الحديث . دمشق ، دار الفكر ، ١٩٨٤ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٩) Freedman, Ralph: *The Lyrical Novel.* Princeton, Universtiy Press, 1971.

(١٠) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٠٠ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٣٠١ .

(١٢) محمد حسن فقي : الأعمال الكاملة . جدة ، الدار السعودية للنشر . جـ ٤ ، ص ٤١١ .

(١٣) أشلاء جثمان : بقايا جثة .

(١٤) الخلق : البشر ، الناس .

(١٥) تروق : تعجب – وجدان : عاطفة .

(١٦) نستوي : نتساوى – أبيات : بيوت ، منازل – أغصان : أشجار .

(١٧) تحدرت من أصلاب عدنان : جئت من سلالة عدنان ، الذي ينتسب إليه عرب الشمال .

(١٨) نسب : قرابة .

(١٩) سارحة : ماشية ، سائرة .

(٢٠) لاحظ الجناس والطباق بين مقابر ومقاصير ، وهي جمع مقصورة أي القصر - أفنان : جمع فنن ، وهو غصن الشجرة ، كناية عن الحديقة .

(٢١) مضاجع : جمع مضجع ، مكان النوم أو الموت - سلطان : مُلك ونعيم .

(٢٢) قيعان : حفرة عميقة .

(٢٣) الثّرى : التراب - حفيظة : حقد - مخصمة : جوع .

(٢٤) حيتان : جمع حوت ، حيوان بحري متوحش .

(٢٥) عاث : مشى بالفساد ، ومنها القول المأثور : يعيث في الأرض فسادًا .

(٢٦) الطغيان : الظلم - الخير : الحق .

(٢٧) ريّقه : طعمه - إيقان : إيمان ، يقين .

(٢٨) نصبو : نميل - يرصد : يخطف .

(٢٩) العيش : الحياة - أباطيل : جمع باطل ، زيف ، كذب - مبهرجة : مزينة ، زائفة - المنعوت : الموصوف .

(٣٠) راجع القصيدة في الأعمال الكاملة . جـ ٤ ، ص ٦٣ - ٦٥ .

(٣١) صلف : غرور - يرشح : يخرج ، يظهر .

(٣٢) أبالسة : شياطين ، جمع إبليس - أخداني : أمثالي ، جمع خدن .

(٣٣) جانية : ظالمة - عزف : ابتعد عن فعل أمر تنزيهًا لنفسه .

(٣٤) ولت : هربت : آسية : حزينة .

(٣٥) العيش : الحياة - ناعمة : سعيدة - رضوان : رضا .

(٣٦) سورة الفجر ، الآيات ٢٧ - ٣٠ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، جـ ٣ ، ص ٤١١ - وراجع قصيدة أخرى بنعوان « خاتمة المطاف » ، جـ ٣ ، ص ٩٥ .

(٣٨) الأعمال الكاملة ، جـ ٣ ، ص ٣٢ .

(٣٩) الأعمال الكاملة ، جـ ٥ ، ص ٣٥٥ - الجديدان : الليل والنهار .

(٤٠) الأعمال الكاملة ، جـ ٧ ، ص ٢٨٥ . الطهور : الطاهر - صبوة : شهوة - الثبور : الهلاك - هوى وسمو : انخفاض وارتفاع - تناء : بعد .

(٤١) راجع نص القصيدة وتحليلاً شاملاً لها عند طه وادي في : جماليات القصيدة المعاصرة . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ . ص ٢١٦ .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، جـ ٨ ، ص ٣٤٨ . الرجاوة والمن : الرجاء والفضل - سطوة : قوة - البذل : العطاء - الضنّ : البخل - حابيا : زاحفا على يديه ورجليه - ازدراء : احتقار - اقتفاؤك :سيرك ورائي - البين : الفراق - العبشمي : من نسل قبيلة عبد شمس ، وهي من سراة العرب - دجن : ظلام - قريرة : سعيدة - الشدو : الغناء - بسخر : بسخرية وازدراء - ضبني : معيتي وتحت إمرتي - يحوم : يطير ويلفّ - الظعن : السفر - الصد : الهجر - القلى : البعد - الغبن : الظلم - معرة : مذلة .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، جـ ٦ ، ص ٩٩ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٠١ . عبرة : دمعة - عييت عن تأويله : عجزت عن تفسيره - الحديث المجمل : المختصر وهو عكس الحديث المفصل (لاحظ الطباق) .

(٤٥) الأعمال الكاملة ، جـ ٤ ، ص ١٢٣ .

(٤٦) سورة إبراهيم - الآيات ٢٤ - ٢٦ .

(٤٧) الأعمال الكاملة ، جـ ٣ ، ص ٥٩٣ .

(٤٨) الدرك : المكان المنخفض (كناية عن الذل والسقوط) - الفنن : غضن الشجرة (كناية عن الرفعة والعلو) - شذى : رائحة جميلة - يفضي : يؤدي - سنة : نوم .

(٤٩) الأعمال الكاملة ، جـ ١ ، ص ٢٣٥ .

(٥٠) الأعمال الكاملة . جـ ١ ، ص٢٧٤ . جثا : ركع - شفني سقمي : أتعبني مرضي - طاقتي : قدرتي - الإثم : الذنب - باء : رجع ، عاد - حاد : بعد - نهج : طريق - عاثر : فاشل .

(٥١) سويته : خلقته وكونته - ريبة : شك - دنس : شر ولعنة - فطنة : ذكاء - صغته : كونته - عبقري : عظيم ومعجز - صفوف : جمع صف . . وإن كنا نظن أنها صنوف . . جمع صنف ، فيكون النص صنوف البلاء ، أي أشكال الاختبار والامتحان - تبتئس : تحزن - نور السماء : ضوء اليقين والإيمان .

(٥٢) جامع الأضداد : كناية عن الشاعر - سويت : خلقت - الجنان : جمع جنة - يسدر في الغي : يسرف في اللهو والعبث - الرشد : العقل - الحسان : جمع حسناء ، الفتاة الجميلة - يلوي العنان : يرجع إلى طريق الحق (كناية) .

(٥٣) سورة البقرة : الآية ٨٦ .

(٥٤) غبطة : فرحة - الأملاك : الملائكة - الصدى : العطش - آبق : هارب من رحمة الله - الصادح : الطائر المغني - الناعق : الطائر يصدر نعيقا مثل الغراب أو البومة . أي أن فضل الله ورحمته يصلان إلى كافة البشر : الجميل منهم والقبيح ، والصالح والطالح .

(٥٥) رشاد رشدي : فن القصة القصيرة . ط ٢ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ . ص ٨٢ .

(٥٦) « الصادح والباغم » . . عنوان كتاب يحتوي على شعر قصصي رمزي لابن الهبارية (ت ٥٠٤هـ) يشبه قصص كليلة ودمنة ، فهل يدل هذا التعبير على معرفة فقي بهذا الكتاب الشعري القصصي القديم ؟!

(٥٧) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٠٢ .

(٥٨) الأعمال الكاملة . جـ ٨ ، ص ٣٨٩ .

(٥٩) الأعمال الكاملة . جـ ٣ ، ص ٤٣٣ . المرائي : المنافق - السمائي : الذي يسمو على غيره .

(٦٠) طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ . ص ٢٣١ . دارس : قديم - القريض : الشعر .

الفصل العشرون

(١) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي : ديوان الحماسة ، مختصر من شرح التبريزي . القاهرة ، مكتبة صبيح ،

١٩٥٥ . جـ ١ ، ص ١٧ .مازن : قبيلة بني مازن – تستبح : تستحل وتنهب – خشن : أشداء أقوياء – الحفيظة : الغضب – لوثة : ضعف – أبدى ناجزيه : أظهر أنيابه (استعارة) – زرافات :جماعات – وحدانا : أفرادًا – يندبهم :يطلب مساعدتهم – النائبات : المصائب – برهانًا :دليلاً – ذوي عدد : كثيرين – خشية : خوف – الإغارة : الحرب – الفرسان : راكبو الخيل – ركبان : راكبو الإبل .

(٢) شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ . ص ٣١ .

(٣) أبو علي بن الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقق مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٣ . ص ٢٣ .

(٤) محمد الحارثي : عمود الشعر العربي ، النشأة والمفهوم نادي مكة الأدبي ، ١٩٩٦ . ص ٣٩ .

(٥) طه وادي : ديوان رفاعة الطهطاوي – جمع ودراسة . ط ٤ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٥ . ص ٣٦.
والشاعر – هنا – يدعو إلى التمسُّك بالطَّريقة العربيَّة في كتابة الشِّعر ، ويفضل الشِّعر العربي على منافسيه : الفارسي والتركي ، لأن الشعر الفارسي يتحدث كثيرًا عن الخمر ، ويكني على هذا بأنه أسكرنا بجام – وجام كلمة فارسية معناها الكأس . كما أن شعر الترك مليء بالخيال والمبالغة والبعد عن الصِّدق .

(٦) مجلة « الفيصل » السعودية – العدد ٢٤٣ ، رمضان ١٤١٧هـ ، يناير ، فبراير ١٩٩٧ . ص ٥٨ .

(٧) عبد الله البردوني : السفر إلى الأيام الخضر . ط ٢ دمشق ، مطبعة العلم ، ١٩٧٥ . ص ٤٤ .

(٨) عبد الرحمن العشماوي : شموخ في زمن الانكسار . الرياض ، مكتبة الأديب . ١٩٩٠ . ص ٥٤ .

(٩) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . ط ٣ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ . ص ٦٥ .

(١٠) بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة . بيروت ، دارالعودة . جـ ١ ، ص ٤٨٠ .

(١١) نصيف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب . بيروت ، دار العلم ، ص ٤٨٦ .

(١٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٧ .

(١٣) راجع علي أحمد باكثير : المسرحية من خلال تجربتي الذاتية . القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالية . ص ١٢ .

(١٤) طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٣ . ص ١٠٠ .

(١٥) انظر صفحة ٥ من هذا الكتاب .

(١٦) قد تكون التسمية مأخوذة من المصطلح الإنجليزي : free verse .

(١٧) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي . بيروت ، دارالعودة ، ١٩٧٢ . ص ١٢٠ .

(١٨) سميح القاسم : الأعمال الكاملة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ . ص ٦٠٠ .

(١٩) الطاهر الهمامي :الحصار . تونس ، الدارالتونسية ، ١٩٧٢ . ص ٨٠ .

(٢٠) التيجاني يوسف بشير : إشراقة من الجنوب . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٢ . ص ٢٣ .

(٢١) سعد البواردي : أغنيات لبلادي . الرياض ، نادي الرياض الأدبي ، ١٤٠١هـ . ص ١٥ .

(٢٢) شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده ، ص ٣١٥ .

(٢٣) محمد عفيفي مطر : من دفتر الصمت . دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٨ . ص ٣٩ .

المصادر والمراجع العربية

إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ .

إبراهيم عبد الرحمن : بين القديم والجديد . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٣ .

أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي : ديوان الحماسة ، مختصر من شرح التبريزي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٥٥ .

أحمد الجدع : شعراء معاصرون من الخليج والجزيرة العربية . ط ٢ الأردن ، دار الضياء ، ١٩٨٥ .

أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة ، المكتبة التجارية ، د . ت .

أحمد شوقي : مجنون ليلى . القاهرة ، المكتبة التجارية ، د . ت .

أحمد شوقي عبد الحكيم : أدب الفلاحين . القاهرة ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٥٧ .

أحمد عبد المعطي حجازي : أوراس . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ .

أحمد عبد المعطي حجازي : مدينة بلا قلب . ط ٢ القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

أحمد عبد المعطي حجازي : مرثية للعمر الجميل . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ .

أحمد عبيد : مشاهير شعراء العصر . دمشق ، المطبعة العربية ، ١٩٢٢ .

أحمد معن : صباح الكتابة . البحرين ، الشرقية . ١٩٨٤ .

أرسطوطاليس : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . ط ٢ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ .

أمل دنقل : تعليق على ما حدث . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ .

أمل دنقل : لا تصالح ، أو الوصايا العشر . بيروت ، جمعية الهلال الأحمر الفلسطينية ، ١٩٨١ .

أنور المعداوي : علي محمود طه ؛ الشاعر والإنسان . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٥ .

بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ .

بدر شاكر السياب : أنشودة المطر . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ .

بدر شاكر السياب : شناشيل ابنة الجلبي . ١٩٦٣ .

بدر شاكر السياب : المعبد الغريق . ١٩٦٢ .

بدر شاكر السياب : منزل الأقنان . ١٩٦٢ .

بنتلي ، إريك : الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٨ .

التيجاني يوسف بشير : إشراقة من الجنوب . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٢ .

جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

حسن مصطفى الصيرفي : ديوان « دموع وكبرياء » . نادي المدينة المنورة .

حسين نصار : القافية في العروض والأدب . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ .

خالد سعود الزيد : أدباء الكويت في قرنين . ط ٣ الكويت ، ذات السلاسل ، ١٩٧٦ .

خالد سعود الزيد : خالد الفرج ؛ حياته وآثاره . ط ٢ الكويت ، الربيعان ، ١٩٨٠ .

خليفة الوقيان : تحولات الأزمنة . الكويت ، دار العروبة ، ١٩٨٣ .

خليفة الوقيان : المبحرون مع الرياح . الكويت ، ذات السلاسل ، ١٩٧٤ .

سعد البواردي : أغنيات لبلادي . الرياض ، نادي الرياض الأدبي ، ١٤٠١ هـ.
السعيد شوارب : أحمد رامي حياته وشعره . رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة .
سميح القاسم : الأعمال الكاملة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ .
شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب . الرياض ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ .
شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٤ .
شوقي ضيف : العصر الإسلامي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .
شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .
صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٧٣ .
صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر . بيروت ، دار العودة ، ١٩٦٩ .
صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢ .
الطاهر الهمامي : الحصار . تونس ، الدار التونسية ، ١٩٧٢ .
طه حسين : حافظ وشوقي . القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٢ .
طه حسين : حديث الأربعاء ، جـ٣ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ .
طه وادي : أحمد شوقي والأدب العربي الحديث . القاهرة ، روز اليوسف ، ١٩٧٣ .
طه وادي : ديوان رفاعة الطهطاوي ؛ جمع ودراسة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩ .
طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ .
طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ .
طه وادي : شعر ناجي ؛ الموقف والأداة . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .
طه وادي : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . القاهرة ، دار النشر للجامعات ، ١٩٩٦ .
عباس محمود العقاد : خمسة دواوين للعقاد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .
عباس محمود العقاد : ديوان العقاد . القاهرة ، المقتطف والمقطم ، ١٩٢٨ .
عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٢ .
عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٨ .
عبد الله البردوني : السفر إلى الأيام الخضر . ط ٢ دمشق ، مطبعة العلم ، ١٩٧٥ .
عبد الله الطائي : الأدب المعاصر في الخليج العربي . القاهرة ، ١٩٧٤ .
عبد الحي دياب : شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث . القاهرة ، النهضة العربية ، ١٩٦٩ .
عبد الرحمن شكري : ديوان شكري . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٦٠ .
عبد الرحمن العشماوي : شموخ في زمن الانكسار . الرياض ، مكتبة الأديب ، ١٩٩٠ .
عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٨ .
عبد الملك مرتاض : القصة في الأدب العربي القديم . الشركة الجزائرية .
عبد المنعم تليمة : حركات التجديد في الأدب العربي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٥ .
عبده بدوي : قال المساء؛ عرض ونقد . القاهرة ، مجلة الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر . ط ٣ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ .
عزيزة مريدن : القصة الشعرية في العصر الحديث . دمشق ، دار الفكر ، ١٩٨٤ .
علوي الهاشمي : العصافير وظل الشجر . الشركة العامة ، ١٩٧٧ .
علي محمود طه : ديوان علي محمود طه ، تقديم سهيل أيوب . دمشق ، دار اليقظة العربية .

علي أحمد باكثير : السماء أو إخناتون ونفرتيتي . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٤٠ .
علي أحمد باكثير : المسرحية من خلال تجربتي الذاتية . القاهرة ، معهد الدراسات العربية .
علي الشرقاوي : المزمور (٢٣) لرحيق المغنين شين . بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٣ .
علي محمود طه : ديوان علي محمود طه ، تقديم ودراسة : سهيل أيوب . دمشق ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٢ .
علي النجدي ناصف : القصة في الشعر العربي . القاهرة ، نهضة مصر .
عمر الخيام : رباعيات الخيام ، قراءة إبراهيم شتا . طهران ، أمير كبير ، ١٣٥٢ هـ .
عمر الخيام : رباعيات الخيام ، ترجمة أحمد رامي . القاهرة ، مكتبة غريب .
فتحي سعد : ديوان بعض هذا العقيق . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ .
فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧١ .
القيرواني ، ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٦٣ .
القيرواني ، ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٣ .
لقيط بن يعمر الإيادي : ديوان لقيط بت يعمر الإيادي ، تحقيق عبد المعين خان . بيروت ، مؤسسة الرسالة . ١٩٧١ .
مانع سعيد العتيبة : المسيرة . ط ٧ أبو ظبي ، دار الفجر ، ١٩٨٤ .
ماهر حسن فهمي : تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج . بيروت ، الرسالة ، ١٩٨١ .
ماهر حسن فهمي : قضايا في الأدب والنقد . الدوحة ، دار الثقافة ، ١٩٨٦ .
مبارك بن يوسف آل ثاني : أنشودة الخليج . ط ٢ قطر ، الشرقية ، ١٩٨٤ .
مبارك بن يوسف آل ثاني : الليل والضفاف . طبعة قطر الوطنية ، الدوحة ، ١٩٨٣ .
المتنبي ، أبو الطيب : ديوان المتنبي . بيروت ، المكتبة الثقافية .
مجموعة من الباحثين : دراسات في أدب البحرين . القاهرة ، المنظمة العربية ، ١٩٧٩ .
محمد إبراهيم أبو سنة : حديقة الشتاء . بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩ .
محمدإبراهيم أبو سنة : الصراخ في الآبار القديمة . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٧٤ .
محمد إبراهيم أبو سنة : قلبي وغازلة الثوب الأزرق . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٥ .
محمد حسن فقي : الأعمال الكاملة . جدة ، الدار السعودية للنشر .
محمد سعيد عبد الحليم : الشعر العماني . عمان ، وزارة التراث والثقافة ، ١٩٨٦ .
محمد عفيفي مطر : شهادة البكاء في زمن الضحك . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٣ .
محمد عفيفي مطر : كتاب الأرض والدم . بغداد ، وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٢ .
محمد عفيفي مطر : من دفتر الصمت . دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٨ .
محمد العيد الخطراوي : شعراء من أرض عبقر ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٣٩٨ هـ .
محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧١ .
محمد الفايز : النور من الداخل . الكويت ، ١٩٦٦ .
محمود قافود : الأدب القطري الحديث . ط ٢ قطر ، قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٢ .
محمد مندور : الأدب وفنونه . القاهرة ، نهضة مصر ، د . ت .

محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ . جـ ٢ .
محمود سامي البارودي : ديوان البارودي ، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .
مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ .
ملك عبد العزيز : أغاني الصبا . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ .
ملك عبد العزيز : ألمس قلب الأشياء . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
ملك عبد العزيز : بحر الصمت . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .
ملك عبد العزيز : قال المساء . القاهرة ، الدار القومية ، ١٩٦٦ .
باختين ، ميخائيل : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل التكريتي ، و مراجعة حياة شرارة . بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ١٩٨٦ .
ميخائيل نعيمة : الغربال . ط ١٠ بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٥ .
نازك الملائكة : شعر علي محمود طه . القاهرة ، معهد الدراسات العربية .
نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٦٥ .
نجيب سرور : منين أجيب ناس . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ .
نصيف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب . بيروت ، دار العلم .
نعمات أحمد فؤاد : أحمد رامي . القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٧٩ .
النعمان القاضي : شعر التفعيلة والتراث . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٧ .
نورة يوسف فخرو : روميات أبي فراس ؛ معجم ودراسة دلالية . رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ، ١٩٨٧ .
همنجواي ، إرنست : العجوز والبحر ، تعريب صالح جودت . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د . ت .
هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي . بيروت ، دار العودة ، ١٩٨١ .
وزارة الثقافة العمانية : باقة من الشعر العماني . ط ٢ عمان ، وزارة الثقافة العمانية ، ١٩٨١ .
يحيى الجبوري و محمد قافود : ديوان أحمد بن يوسف الجابر . قطر ، الدوحة الحديثة ، ١٩٨٣ .

المراجع الأجنبية :

Freedman, Ralph: *The Lyrical Novel.* Princeton, Universtiy Press, 1971.
Lukach, G. : *The Historical Novel.* London, Compton.
Miller, Robert & Ian Currie: *The Language of Poetry.* London, Heinemann Educational Books, 1976.
Richards, I. A.: *Practical Criticism.* London, Routledge, 1937.
Sharpless, F. Porvin: *Symbol and Myth in Modern Literature.* New Jersey, Hayden Book Company.
Turner, G. W.: *Stylistics.* London, Penguin Books, 1973.